В ЭТОМ НОМЕРЕ:

СТАТЬИ
О ФИЛЬМЕ
«ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ»
О ВОСЬМИ
НОВЫХ КАРТИНАХ

•

150 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Т. Г. ШЕВЧЕНКО

•

«КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ»
ЧАРЛЬЗА С. ЧАПЛИНА

Послесловие
Гр. Александрова

•

Интервью
со Стенли Креймером

•

НА ЭКРАНАХ МИРА

ИСКУССТВО КИНО



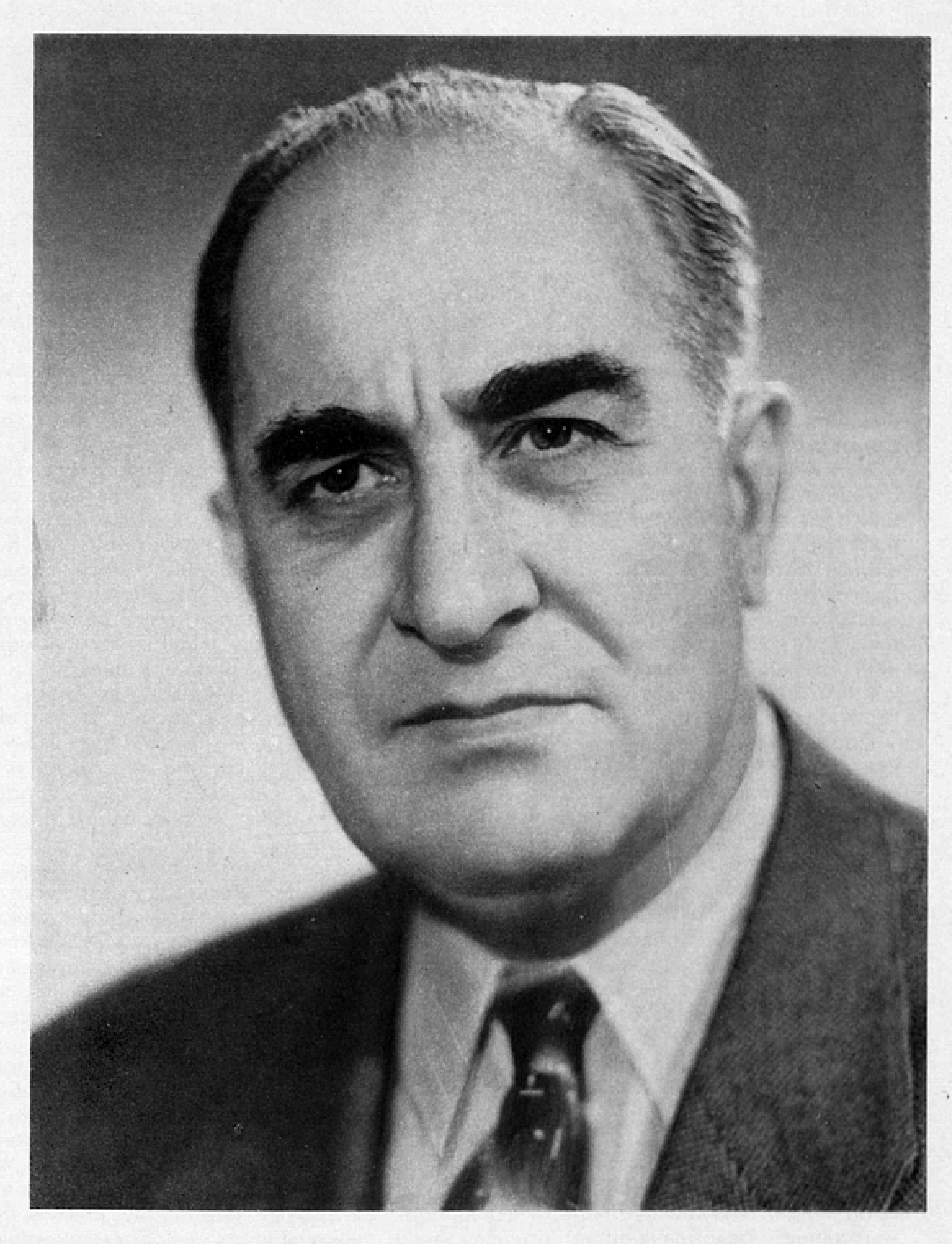
3
1964



«ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ». К. Лавров — Синцов, А. Папанов — Серпилин

Содержание

На первой странице обложки кадр из фильма «Тишина». В. Коняев — Сергей Вохминцев, Л. Лужина — Нина.



Михаил Константинович **КАЛАТОЗОВ**

ТОЛЬКО СОВРЕМЕННОСТЬ!

Список фильмов, поставленных Михаилом Калатозовым, не так велик. Сюжет каждого был подсказан художнику самой жизнью. Ни одной «проходной», надуманной вещи! Только современность! Только желание вмешаться в жизнь, решая вместе с народом проблемы большого значения!

М. Калатозов пришел в кинематографию в 1923 году. На Тбилисской студии он прошел путь от монтажера до оператора и режиссера. В 1930 году вышел его первый фильм «Соль Сванетии». До сих пор этот поразительный по художественной силе, по мастерству фильм не потерял своего обаяния. Стиль этой картины и сегодня современен. Его надо по кадрам изучать молодым кинематографистам, чтобы овладеть мастерством выразительной съемки.

После «Соли Сванетии» М. Калатозов поставил в Ленинграде фильмы «Мужество» и «Валерий Чкалов». Свою любовь, свое восхищение сыном народа, истинным героем 30-х годов вложил Калатозов в образ, созданный на экране актером В. Белокуровым.

Война. Героизм советского человека был отражен в фильме «Непобедимые», поставленном М. Калатозовым совместно с С. Герасимовым. Эта картина делалась в самое суровое время — в период отступления наших войск. Она была одним из первых откликов на события. Но посмотрите эту картину сегодня, и вы не найдете в ней и следа растерянности — только мужество, только глубокая вера в победу!

После войны Калатозов по сценарию Н. Вирты осуществил свой первый цветной фильм «Заговор обреченных». Фильм в защиту мира, гневное публицистическое произведение, разоблачающее поджигателей войны.

В 1954 году Калатозов поставил комедию «Верные друзья» (по сценарию А. Галича и К. Исаева). Первая комедия, осуществленная Михаилом Калатозовым, до сих пор по праву причисляется нашими историками кино к лучшим советским кинокомедиям. Одновременно и серьезным и веселым!

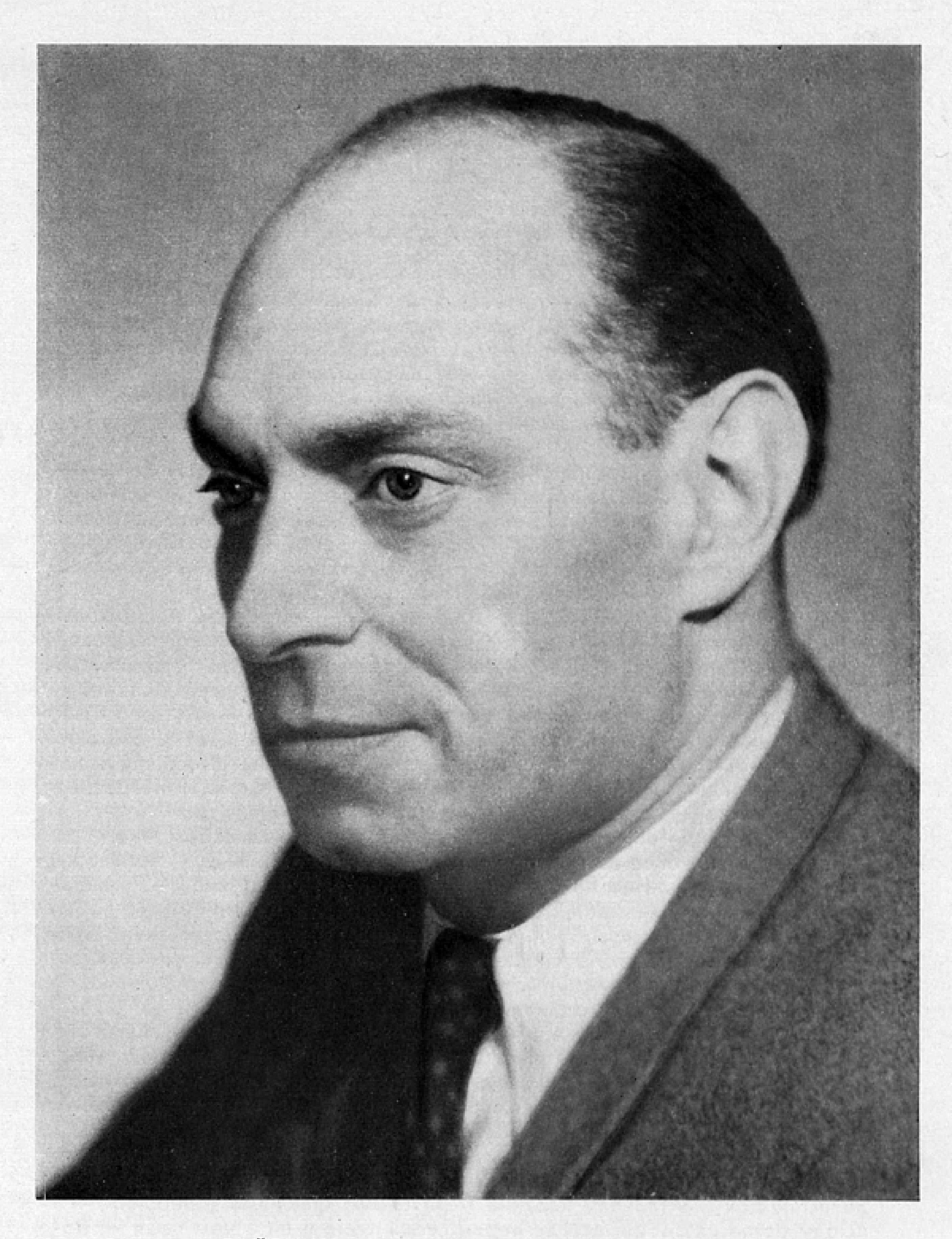
Фильм «Первый эшелон» (по сценарию Н. Погодина) был интересным откликом художественной кинематографии на то, что происходило у нас на целине. О первой борозде, проложенной на целинной земле, рассказал кинозрителям М. Калатозов.

По экранам всего мира с подлинным триумфом прошел фильм «Летят журавли». Лучшие сцены этого произведения изучаются сегодня как классические. Сотни статей сопровождали выход фильма на экраны. Разгорались дискуссии. Фильм «Летят журавли» прочно занял свое место в числе наших лучших достижений последних лет. Он и сегодня ничуть не устарел — этот эмоциональный, яркий, молодой фильм о любви, о верности, о патриотизме и героике.

Потом появился фильм «Неотправленное письмо». Результат огромного труда и, можно сказать, мужества режиссера, всей его съемочной группы, талантливого оператора С. Урусевского. О фильме спорили, в нем находили серьезные просчеты, но никто не мог упрекнуть режиссера в поверхности, шаблоне.

Сейчас Михаил Константинович снимает фильм о революционной Кубе. Мы ждем его с нетерпением, мы знаем, что режиссер вложит в свое произведение все свои силы, умение, свой огромный талант.

Самая высокая требовательность к себе, к своему творчеству, святое беспокойство, увлеченность современностью, горячее молодое сердце — таков Калатозов! И наша редакция шлет дорогому юбиляру самые лучшие пожелания.



Юлий Яковлевич РАЙЗМАН

ЦЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА

Цельность художника — первое, о чем нужно говорить, когда думаешь о Райзмане сегодня, Райзмане, перешагнувшем шестидесятилетие, Райзмане, который готовится к фильму «Сын коммуниста». Цельность, целеустремленность. Какой прямой, в сущности, путь от «Каторги», «Земля жаждет», «Летчиков», «Последней ночи», «Поднятой целины», «Машеньки» — к «Уроку жизни», «Коммунисту», к фильму «А если это любовь?».

Если проследить хронологически время действия фильмов Райзмана, окажется, что они отразили в себе историю нашей страны, историю нашей революции. Политзаключенные в царской ссылке; бойцы на баррикадах; коллективизация; первые пятилетки; порой радостные, порой нелегкие, грозовые предвоенные годы; мужество военных лет и сегодняшнее мужество — все, чем мы сейчас живем...

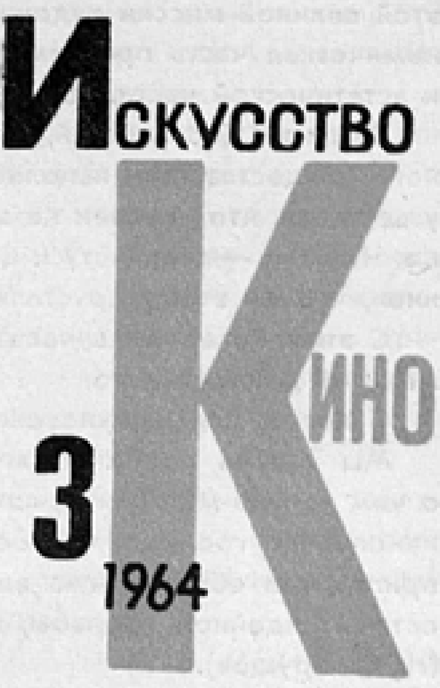
Ю. Я. Райзман начинал еще в немом кино, еще у Я. А. Протазанова — ассистентом на «Сорок первом». Он скоро освоил поэтику дозвукового кинематографа, «Земля жаждет» заставила считать его сложившимся режиссером. Но пришел звук, и в «Летчиках» раскрылся новый мастер. Райзман принял слово сразу, безоговорочно — ему оно было необходимо (так же как потом стали необходимыми цвет и широкий экран). С помощью слова он показал нам, что такое кинематографический актер, и каждый его фильм становился для нас открытием интереснейшей актерской, а главное, человеческой индивидуальности.

Здесь прежде всего последователен художник — в своем внимании к характеру, никогда не повторяющемуся и всегда сильному, волевому, ни на какой другой не похожему. С «Летчиков», со Щукина — Рогачева начинался герой Райзмана, неотрывный от своего времени, от его событий и от его атмосферы, герой, который прожил такую огромную, бурную, счастливую и такую «нашенскую» жизнь. И «старые» райзмановские ленты сегодня молоды, потому что и Рогачев, и Машенька, и Василий Губанов всегда одинаково с нами.

Его любимые герои очень «обыкновенны» и очень талантливы: они талантливо мыслят, талантливо любят, талантливо отстаивают дело, которым живут, и, если приходится, талантливо за него погибают. Только настоящий мастер, настоящий художник мог увидеть, полюбить и привести их к нам такими, какими мы их знаем.

Ю. Райзман работает в разных жанрах — вплоть до биографического («Райнис») или комедийного («Поезд идет на Восток»), ему принадлежит и документальная картина о разгроме фашизма («Берлин») — и всюду остается собой, всегда верен своей теме и ни в чем себя не повторяет, неизменно чуждается моды, поражая удивительной современностью своих фильмов.

Редакция «Искусство кино», поздравляя Юлия Яковлевича Райзмана с юбилеем, шлет ему пожелания здоровья и радости в искусстве.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
и
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 34-й

СВЕРЯЯ ШАГ

Ударной силой нашей партии названо советское киноискусство. Высшим долгом художника провозглашено служение делу построения коммунизма. Сегодня каждый шаг свой надо сверять с теми, которыми шагают народ и партия, прошедшие за великое десятилетие путь славных побед.

Для нас привычно сравнение художника с бойцом. Привычно и справедливо. Советский художник всегда был и остается бойцом на переднем крае жизни. Многие в годы Отечественной войны были бойцами в буквальном смысле этого слова. Честь и хвала героям за это!

Иногда художника сравнивают еще и с кузнецом: «Вы — деятели литературы и искусства,—образно говоря, — кузнецы по перековке психологии людей» (Н. С. Хрущев).

Иногда сравнивают с простым рабочим: «ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный» (В. В. Маяковский).

Иногда труд художника приравнивается к труду учителя. Это тоже старое и умное сравнение. Еще Гоголь сравнивал театральную сцену с кафедрой и утверждал главной задачей искусства задачу воспитательную.

Для Толстого искусство — это всегда горячая, страстная проповедь, целью которой является воспитание человека в духе добра и справедливости.

Для Горького искусство — человековедение — особая наука, в которой сочетаются анализ и синтез во имя утверждения высоких социальных и этических идеалов.

Учитель, боец, ученый-исследователь, кузнец, рабочий — все эти сравнения говорят о том, что для нас искусство никогда не было ни пустяком, ни штукарством, а если такая обидная мысль об искусстве появлялась в обществе, ей немедленно объявлялась война. Война до победного конца.

Выделим сегодня сравнение художника с учителем, с человеком, воспитывающим своим искусством людей, достойных коммунизма. Партия вновь напомнила нам об

этой великой миссии художника, особенно важной в наше время. Политическая и экономическая часть программы строительства коммунизма неотделима от ее этической и эстетической части. Так это и записано на XXII съезде партии.

Когда-то Достоевский, сказавший много горькой правды о противоречиях буржуазного общества, но исполненный скепсиса по отношению к своему современнику, утверждал, что человек не захочет жить в приготовленном для него хрустальном дворце. Что ему — анархисту и цинику — дорого-де только свое собственное «вольное хотение», что он этому хрустальному дворцу будущего покажет кукиш в кармане...

С этим неверием в человека вступали в спор и победили в этом споре еще современники Достоевского.

С восторгом, вдохновенно рисовал светлое будущее человека Н. Чернышевский...

Мы теперь особенно ясно видим правоту его взглядов, его оптимизма, ибо то, о чем только мечтали лучшие люди прошлого осуществляется в наше время. Но никто никогда не говорил, что борьба сегодня уже закончена и мы, сложа руки, сможем приплыть в обетованную землю коммунизма, как в некий рай. «Мы живем в период острой идейной борьбы, в период борьбы за умы, за перевоспитание людей» (Н. С. Хрущев).

Тема перевоспитания, или, как ее называли раньше, «перековки», издавна была главной темой нашего искусства. Сколько раз на страницах книг, на сцене, на экране возникали образы героя или героини, которые поначалу были одними, а к концу произведения уже совсем другими — просветленными, раскрывшимися в своих лучших качествах.

Перевоспитание или, если хотите, нравственное обновление произошло с героями «Матери», «Юности Максима», «Члена правительства», «Депутата Балтики»... Даже Чапаев, легендарный Чапаев, и тот не был показан одинаковым от начала до конца фильма. И в его душе происходил этот процесс перевоспитания.

И во всем этом был огромный смысл. Менялась страна, ее облик, менялись люди. Изменения происходили удивительно быстро. Темпы повсеместно убыстрялись. Время стремительно летело вперед!

«В огне ожесточенных боев с контрреволюцией и интервенцией трудящиеся нашей страны проходили школу политического воспитания...» (Н. С. Хрущев).

И при этом человеческая судьба и судьба народная переставали встречаться и сталкиваться в антагонистическом конфликте. Они как бы слились в едином потоке, и переоценка ценностей, ощущение ритма жизни стали обязательными для каждого, кто не хотел остаться в стороне, погрязнуть в обывательском болоте.

Теперь мы, пожалуй, меньше говорим в наших статьях о перевоспитании и воспитании человека как важнейшей теме искусства. Но значение этой темы ничуть не умалилось. Просто характер и существо процесса изменились, так как страна, построившая социализм, стремительно идет к коммунизму уже в другом окружении — в мире, где произошли серьезнейшие сдвиги, изменилось соотношение сил.

От ленинских субботников протянулась нить к бригадам коммунистического труда. Деревенские пареньки, которые пасли коров, стали министрами, космонавтами, учеными, писателями...

Не так давно немецкие режиссеры-документалисты Торндайки фильмом «Русское чудо» напомнили нам о вехах пройденного пути. О многом сказали нам и такие художественные фильмы последних лет, как «Коммунист», «Битва в пути», «Оптимистическая трагедия», «Девять дней одного года», «Повесть пламенных лет», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Судьба человека», «Живые и мертвые», «Тишина». В них показаны разные этапы нашей жизни, разные драматические конфликты являются содержанием этих произведений. И при этом они едины в одном: в них громче, убежденнее, сильнее, чем в других картинах, звучит голос художника-гражданина. В них отчетливо проявилась партийная позиция художника, понимающего свою миссию в искусстве, как миссию бойца и учителя. Это фильмы-уроки в самом высоком и благородном, а не узкодидактическом смысле этого слова. Это уроки мужества, доброты, зрелости мысли, патриотизма. В этих фильмах герои проходят школу воспитания временем и происходит еще один серьезнейший процесс — воспитание зрителя.

Древние греки учили: трагедия путем катарсиса, потрясения должна очищать души зрителей. Мы иной раз удовлетворяемся тем, что происходит с героями на экране. Однако самое важное то, что происходит перед экраном, в зрительном зале.

Художник, как педагог, может считать себя счастливым, если ему удастся потрясти зрителей, помочь им стать лучше, толкнуть на свершение добрых и умных дел.

Разве не высшей наградой режиссеру Марку Донскому, кинодраматургу Марии Смирновой, актрисе Вере Марецкой было то, что сотни юношей и девушек после просмотра замечательного фильма «Сельская учительница» пожелали ехать учительствовать в далекие села? Разве не более всего взволновала режиссера М. Ромма, драматурга Д. Храбровицкого и актера А. Баталова волна глубокого человеческого сочувствия, всколыхнувшаяся среди молодежи, полюбившей образ физика Гусева в фильме «Девять дней одного года»?

Большой зрительный успех наших новых фильмов «Тишина» и «Живые и мертвые» — свидетельство того, что воплощенная в этих картинах ясная, умная гражданская мысль, осветившая недавно нами пережитое, трогает и волнует каждого. Трогает в этих фильмах и правдивый показ героизма нашего человека.

В недавно опубликованной речи маршала Советского Союза Р. Я. Малиновского были подвергнуты справедливой критике те взгляды, в которых проявилась тенденция к отказу от патетического слова в искусстве, от героического аспекта в произведениях о войне. Было бы отступлением от правды жизни не видеть необыкновенного, героического в наших обыкновенных людях, было бы просто неумным не воспитывать эти черты в современниках. Воспитание в духе коммунизма и правда жизни — вот что побеждает в советском искусстве, составляет его силу. Этому высокому назначению способны служить фильмы не только на современные темы, но и фильмы о прошлом.

Режиссер Г. Козинцев однажды рассказал такой эпизод. Снимали натурную сцену из фильма «Гамлет». Как обычно, вокруг того места, где происходили съемки, толпились люди. Один из них поинтересовался: скажите, пожалуйста, это будет фильм-спектакль или «из жизни»?

Козинцев тогда посмеялся. Но ведь если говорить по большому счету, все наши фильмы, о чем бы они ни рассказывали, отчетливо делятся на две категории: фильмы искусственные, натужно сочиненные, надуманные и фильмы «из жизни». Фильмы, не примитивно фотографирующие поток жизни, а такие, которые можно отнести к самому высокому роду искусства — к искусству, черпающему свои сюжеты из жизни и как бы вновь возвращающему их в жизнь.

Глубокая разведка жизни и мудрое весомое слово о ней — вот что требуется от искусства сегодня. «В литературе и искусстве партия поддерживает только те произведения, которые вдохновляют народ и сплачивают его силы» (Н. С. Хрущев). Сочинительские же сочинения рядом с такими истинно жизненными произведениями искусства подобны бабочкам-однодневкам. Пусть иногда у них будут пестрые, красивые крылышки, но жизнь их все равно будет короткой, мгновенной, а сами они останутся лишь суррогатом искусства.

Посмотрите на перечень фильмов, выпущенных в 1963 году. Увы, в нем слишком много однодневных и досужих сочинений, свидетельствующих, что не все наши творческие работники на практике вняли призывам глубже, пристальнее изучать жизнь. Когда это станет нравственной обязанностью для каждого, когда никто из драматургов не сядет за письменный стол пустым, а будет наполнен до краев впечатлениями, мыслями, идеями, образами, из жизни взятыми, — тогда и численная победа будет на стороне искусства «из жизни» и уйдут постепенно в небытие «фильмы-спектакли».

Сегодня в искусстве может пользоваться любовью и признанием только тот художник, который сверяет свои шаги с шагами истории, который понимает свою миссию быть учителем жизни, воспитывать произведениями искусства тех, кто будет жить при коммунизме.

Прошел год после исторической для нашей культуры встречи весной 1963 года руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Это был год, отмеченный требовательным творческим поиском в том направлении углубленного анализа жизни, о котором нам постоянно напоминает партия.

Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ

Ради жизни на земле...

В закадровом тексте «от автора», сопровождающем фильм «Живые и мертвые», есть одна настойчиво повторяющаяся фраза. Она повторяется столь часто (почти каждый раз, когда слышен авторский голос), столь неизменна по своей конструкции, что невнимательный зритель может усмотреть в самой ее повторяемости и неизменности некую авторскую или редакторскую недоработку. Это не так. Фраза эта — вернее, заключенная в ней мысль — важна для автора, важна для внимательного зрителя, который сегодня, в шестьдесят четвертом году, возвращается вместе с автором фильма в год сорок первый...

«...Ни Серпилин, ни шедшие с ним люди его дивизии не знали еще полной цены уже совершенного ими...»

«...Ни Синцов, ни Мишка, оба не знали...»

«...Они еще не могли представить себе...»

«...Они не знали и не могли знать...»

Они, герои фильма — живые и мертвые,— еще не знали тогда и не могли знать многого.

Ни о том, что ожидает их в будущем — через несколько минут... дней... лет... десятилетий.

Ни о том, что было в недавнем прошлом; вернее, почему было оно, это недавнее прошлое, уже тогда называвшееся — правда, шепотом — тридцать седьмым; и как страшно, как трагически отразилось оно, это прошлое, на многом из того, что происходило с ними, но могло бы не произойти тогда, в сорок первом.

Они задают об этом вопросы — сами себе и другим,— но ответить на них не могут; не могут, не решаются даже додумать до конца сам вопрос.

Они узна́ют обо всем позже. Узнают, как узнали мы все. Все, кроме тех, кто, как Козырев, произведенный перед войной самим Сталиным «прямо из полковников в генерал-лейтенанты», но «не умевший командовать никем, кроме самого себя» и сбитый в одном из первых же воздушных боев,— «уже никогда не узнает, как все будет дальше».

И все же самое главное эти люди — и Серпилин, и Синцов, и Мишка, и люди дивизии Серпилина,— самое главное они знали. В самое главное — несокрушимо верили. Не веровали слепой и восторженной верой, но верили, потому что знали. И знали, потому что верили.

У нас было много фильмов о войне. Среди них немало отличных. В каждом из них отразилось не только время, о котором они рассказывали, но и время, в которое они были созданы. Есть, видимо, своя закономерность в том, что после фильмов, решавших на материале войны преимущественно морально-этические темы («Баллада о солдате»); фильмов, раскрывавших большое через малое, через историю одной или нескольких человеческих судеб («Судьба человека», «Солдаты»); фильмов взволнованно-патетических, где события и люди представали в поэтически обобщенных образах («Повесть пламенных лет»),— после всех этих хороших и отличных картин, созданных в период, последовавший за XX и XXII съездами партии, — появился фильм масштабный. Масштабный и по мысли, и по охвату событий, и по показу человеческих судеб. Фильм, показывающий события изнутри и в то же время освещающий их светом сегодняшней мысли. Фильм-роман, сюжетно многоплановый и разветвленный, созданный в лучших традициях русской прозы.

(Речь идет вовсе не о том, лучше или хуже этот фильм своих предшественников, а о том

принципиально новом, что выделяет «Живые и мертвые» среди других кинопроизведений на военную тему.)

Надо, вероятно, объяснить, что имелось в виду выше, когда было сказано о традициях русской прозы, в которых создан фильм, и еще выше, когда несколько раз говорилось об авторе фильма.

Автор назван в первом же вступительном титре. Сразу после того, как уходит в затемнение марка студии, на экране появляется надпись: «Константин Симонов». И вслед за нею название фильма. Это справедливо. Симонов действительно полноправный автор фильма. Это его, Симонова, мысль пронизывает собой и весь фильм целиком и каждый эпизод, каждый кадр в отдельности; его, Симонова, тяжеловатая и неторопливая обстоятельность определяет собой стилистику фильма. Все это нисколько не преуменьшает тот вклад, который внес в картину ее постановщик Александр Столпер. Наоборот. Его мудрое самоограничение, поиски им наиболее точной экранной формы, способной передать и движение мысли автора и особенности авторской поэтики, его почти безупречное чувство вкуса и созданный им превосходный актерский ансамбль — все это и придает фильму самостоятельность: ни тот, кто знаком с романом, ни тот, кто не знает его, не воспримут фильм как экранизацию. Разумеется, за рамками фильма остались и многие персонажи и многие события романа — это неизбежно. Но то, что перешло из романа в фильм, не только само по себе обогатилось, обретя экранную кровь и плоть, но, обогатившись, привело к тому, что фильм Симонова и Столпера как самостоятельное явление искусства стал в чем-то выше и значительнее одноименного романа Симонова. И это заслуга Столпера.

Вообще следует сказать, что много и большей частью справедливо подчеркивая самостоятельность и автономию кино как искусства, мы подчас забываем, что кино бывает разное. «Бывают фильмы, где автором становится режиссер. Бывают и другие, автор которых — сценарист. Есть и такие фильмы, где авторы — актеры». Это пишет итальянский драматург Эннио Де Кончини, и он прав. Мы же порой склонны считать «настоящим кино» лишь те фильмы, полноправный автор которых — режиссер. Фильм Симонова «Живые и мертвые», поставленный Столпером, так же как, скажем, виденный нами



«Живые и мертвые». К. Лавров — Синцов, И. Пушкарев — Хорышев

недавно на Московском международном фестивале фильм Эбби Манна «Суд в Нюрнберге», поставленный Стенли Креймером,— веское доказательство того, что бывают случаи, когда наилучшей режиссурой является та, которой вроде бы и не видно, так же как «не видно» было, скажем, режиссуры Немировича-Данченко в чеховских «Трех сестрах» (излишне, вероятно, упоминать о том, что здесь не сравниваются между собой ни постановщики, ни авторы поставленных ими произведений, ни кино с театром).

На масштабность и философскую глубину, столь свойственные кинороману Симонова, претендовали в свое время, как известно, фильмы печальной памяти «художественно-документального» жанра, созданные в конце сороковых годов. Нет нужды сейчас лишний раз развенчивать эти напыщенно-холодные и псевдомасштабные произведения. Интересно лишь вот что. В тех фильмах тоже звучала (не впрямую, в тексте, разумеется) мысль: «они не знали». Но они, герои тех фильмов, маленькие «винтики» военной машины и не хотели знать, им не положено было знать, они упивались своим незнанием, веруя в то, что знать положено лишь Ему. Герои фильма Симонова, тоже не зная многого, не только хотят знать, но и хотят знать, почему они не знают.

«— Сергей, ты накануне войны в генштабе сидел и не на малом месте. Скажи, как вышло, что мы не знали. А если знали, почему не доложили?

— Спроси чего полегче.

— В то, что не докладывали, не верю, а если он не слушал, почему не настаивали?



«Живые и мертвые».

— Молчи! Врать не хочу, отвечать не могу».

Дело, конечно, не в самих вопросах, и даже не в поисках ответов на них, а в сложной духовной жизни симоновских героев — от генералов до рядовых солдат,— каждый из которых знает, что ему делать и знает, что то, что он делает, и есть самое главное. Каждый из них чувствует себя «в ответе за Россию, за народ и за все на свете».

Строки эти были написаны двадцать лет тому назад, примерно тогда же, когда был написан первый «военный» роман Симонова и один из первых советских романов о войне «Дни и ночи».

О «Днях и ночах» хочется вспомнить сейчас не только потому, что их поставил тот же Столпер, но и потому, что начало свое «Живые и мертвые» берут именно оттуда. «Дни и ночи» были одним из первых произведений советской литературы, правдиво показавших войну, военные будни, «дни и ночи» войны. Последующие успехи в решении военной темы — романы и повести Казакевича, Некрасова, Гроссмана, Бондарева, Бакланова, да и самого Симонова — как-то заслонили собой этот скромный, казалось бы, но недаром пользовавшийся в те годы огромным успехом и у нас в стране и за рубежом роман. В «Живых и мертвых» Симонов не изменяет творческому методу «Дней и ночей» (и в том и в другом случае речь идет и о романе и о фильме) — то же углубленное внимание к конкретному человеку в конкретных обстоятельствах военных будней, та же негромкая, суховато-обстоятельная манера повествования, без каких бы то ни было эффектов и всплесков и в то же время полная напряженного внутреннего драматизма. Именно этот драматизм и предопределил «киногеничность» симоновского почерка, столь счастливо угаданную в обоих случаях Столпером.

Но по самому своему характеру драматизм «Дней и ночей» существенно отличается от драматизма «Живых и мертвых». И в том и в другом случае, как было сказано, события и люди показаны изнутри. Изнутри же, из столкновения событий, характеров рождался и драматизм «Дней и ночей». Подобного рода драматизм сохраняется и в «Живых и мертвых», но он многократно усилен и иным драматизмом, драматизмом, возникающим на пересечении сегодняшнего авторского (и нашего) взгляда «из шестьдесят четвертого года» на год сорок первый с реальными событиями, реальным драматизмом того времени, с вопросами, которые задавались тогда и на которые ни генералы, ни авторы романов и фильмов не могли ответить.

В «связи времен», в проекции на сорок первый год, с одной стороны, тридцать седьмого, с другой стороны, шестьдесят четвертого — сила фильма, его современность, его отличие от многих других кинопроизведений о том же времени.

Но современность звучания фильма, явственно ощутимый в нем авторский «взгляд из сегодня» не имеют ничего общего с той насильственной «модернизацией», которой подвергаются в иных произведениях о минувшей войне и строй мыслей и чувств персонажей и сама атмосфера тех лет.

На экранах Запада прошел недавно (без особого успеха) американский фильм, названный его авторами так же, как и фильм Симонова, «Живые и мертвые» («The Quick and the Dead»). Сам по себе фильм был, видимо, мало интересен, хотя печать и отметила мастерство, с которым он был поставлен. Интересно иное. Рецензент лондонского журнала «Филмз энд филминг» начал свою статью об этой картине со следующего утверждения: «Большинство фильмов о минувшей войне либо показывают ужасы войны, либо прославляют героизм ее участников». Так и сказано: либо — либо.

«Живые и мертвые» Симонова начинаются словами о «страшном и героическом» сорок первом годе. Там, где английский критик вставляет разграничительное «либо», советский писатель ставит объединяющее «и».

В этом не просто бóльшая, более полная правда о времени. В этом иной взгляд на мир, на характер исторических событий, иное мировоззрение и, наконец (но не в последнюю

очередь), просто-напросто иная реальная действительность, легшая в основу кинопроизведения.

Герои даже лучших зарубежных романов и фильмов о войне, например герои романа американского писателя Нормана Мейлера «Нагие и мертвые», тоже задают себе и другим вопросы, тоже ищут ответа на них. Роман Мейлера не причислишь к тем произведениям, которые «либо показывают ужасы, либо прославляют героизм». Страшное и героическое сосуществуют в нем. И самое страшное для героев романа в том, что героизм их ни к чему. Так, во всяком случае, считают они, так считает и автор романа. И вопросы, которые они себе задают и на которые не могут найти ответа — автор утверждает, что его нет и не может быть, этого ответа,— сводятся, по существу, к одному, главному вопросу: зачем, к чему, во имя чего все это?

Этот вопрос не задают в романе и фильме Симонова. Ответ на него (если бы он был задан) предельно ясен: цель, во имя которой сражаются и ежесекундно готовы погибнуть герои фильма — это часть их самих, это они сами, их жизнь; она, эта цель, и делает их живыми — и живых и мертвых,— в отличие от выживших, но нагих героев Мейлера. Лишь однажды, в самом начале фильма, сбитый в воздушном бою майор, с яростью вспоминая, как безнаказанно уничтожали немецкие летчики «наших соколов, как слепых котят...», произнесет в ответ на сообщение, что товарищи его по экипажу мертвы: «мы тоже не живые». Но и в этом «тоже» столько яростной силы, столько гнева, боли и горечи, что оно воспринимается как утверждение жизни, как насущная жизненная потребность снова взяться пусть не за штурвал — за винтовку («винтовку дашь?» — первое что спрашивает майор у первого же повстречавшегося командира).

В «Живых и мертвых» много «страшного», как много было его в страшном сорок первом году. Но если бы дело ограничилось только «сосуществованием» страшного и героического, это была бы лишь полуправда о времени. В сплаве, в единстве страшного и героического возникает то особое, неповторимое ощущение, которое заставляет, вероятно, каждого, кто прошел сквозь войну, вспоминать о ней не только как о страшном и героическом, но и как о счастливом времени. Счастливом в том же смысле, какой вкладывал в это слово Ленин, когда в конце 1918 года произнес: «Мы переживаем счастливое время». За день до этого он сказал: «Никогда наше положение не было так опасно, как теперь». Одно не противоречило другому ни в 1918, ни в 1941-м.

Ощущение счастья, может быть и не осознанное впрямую тогда, в сорок первом, но разлитое во всей атмосфере времени, рождалось от чувства своей сопричастности с величайшим и справедливейшим историческим делом, бывшим в то же время самым кровным делом каждого из нас. Это не «упоение в бою», это именно счастье — счастье людей, защищающих воистину правое дело, делающих в каждое мгновение своей жизни то единственное, что нужно и тебе и другим, счастье правды, счастье ясности цели, счастье полного напряжения всех духовных и физических сил, счастье, в чем-то родственное счастью творчества, счастье единения с народом, творящим победу.

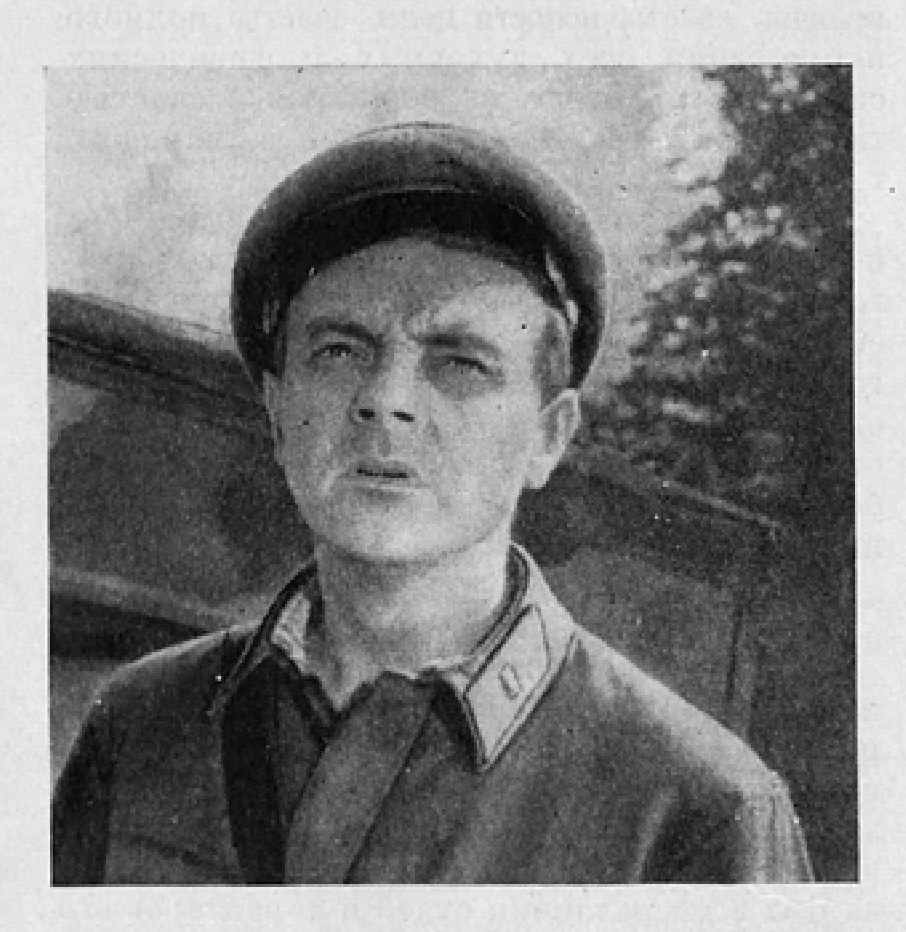
Вот это пронизывающее картину Симонова и Столпера ощущение страшного, героического и счастливого времени и придает ей пронзительную достоверность. Никто из героев Симонова никого и ничто собой не олицетворяет и не воплощает. Но все вместе они — и живые и мертвые — создают образ борющегося народа, знающего, за что и во имя чего он борется.

●

Выше уже говорилось, что фильм «Живые и мертвые» в чем-то сильнее и значительнее романа Симонова. Это «что-то» состоит в первую очередь в предельной индивидуализации и, если можно так выразиться, конкретизации персонажей. В романе Симонова при всем различии судеб и характеров его героев индивидуальность многих из них порой скрадывалась за некоторым однообразием авторской интонации, и герои в чем-то неуловимо становились похожи один на другого. В фильме этого не произошло. На редкость точные (за тремя-четырьмя исключениями) актерские «попадания», на редкость точная режиссура А. Столпера, «умирающая» в актерах и возрождающаяся в созданных ими образах, значительность творческой и человеческой индивидуальности большинства исполнителей, «наложенная» на человеческую значительность созданных Симоновым характеров,— все это и оп-



А. Папанов — Серпилин



К. Лавров — Синцов

ределило тот повышенный и не часто встречающийся даже в лучших наших фильмах и н т е р е с, который пробуждают в нас, зрителях, люди этого фильма.

И здесь в первую очередь следует сказать об одной из самых значительных и на первый взгляд самых неожиданных актерских удач фильма — об Анатолии Папанове в роли генерала Серпилина.

Папанов — актер ярко характерный. Образы, созданные им на театральной сцене, решительно ни в чем не похожи друг на друга. Актеров, чье творческое «я» столь глубоко запрятано в создаваемом образе, обычно плохо терпит экран. Об этом писал еще Вс. Пудовкин, горячий поборник перевоплощения, как основы актерского творчества в кино, и тем не менее подчеркивавший, что «образ, который строит киноактер, гораздо ближе связывается с его личным характером, с его темпераментом, с его физическими данными, чем в театре».

И вот Папанову поручена роль, где на «чистой» характерности далеко не уедешь, роль, которая требует от актера не только и, быть может, в данном случае не столько чистого перевоплощения, сколько умения остаться в роли самим собой, отдать ей с в о и нервы, с в о и мысли, с в о ю боль и с в о ю радость, вложить в нее нечто большее, чем «частицу» самого себя, вложить в нее с е б я. Короче говоря, это роль, для которой п о м и м о перевоплощения требуется то, что обычно ему, перевоплощению, противопоставляется,— требуется соответствие.

Сторонники примитивно понятого противопоставления этих двух понятий (перевоплощение или соответствие) любят обычно ссылаться на пример Н. Черкасова, блистательно сыгравшего профессора Полежаева, считая, что его удачу в этой роли обусловил прежде всего полный отход актера от своего «я», несоответствие материала роли его творческой и человеческой индивидуальности. Однако сам Черкасов, великолепный мастер перевоплощения, отнюдь не считает «соответствие» таким уж препятствием в работе над ролью. Объясняя неудачу одной из своих работ, он писал, что неудавшийся ему образ «не соответствует моим внутренним и внешним актерским данным». Это сказано о роли, сыгранной в театре. Что же сказать о кино, где требование «соответствия» (поверим все-таки Пудовкину!) безмерно возрастает? И не ясно ли, каким именно данным тридцатитрехлетнего в то время актера соответствовала роль семидесятипятилетнего профессора? Роль требовала и резкой внешней характерности, но не потому ли с такой восхитительной легкостью и органичностью владел ею Черкасов, что ему не понадобилось душевной перестройки, что свою человеческую индивидуальность он, не пряча ее, вложил в созданный им образ.

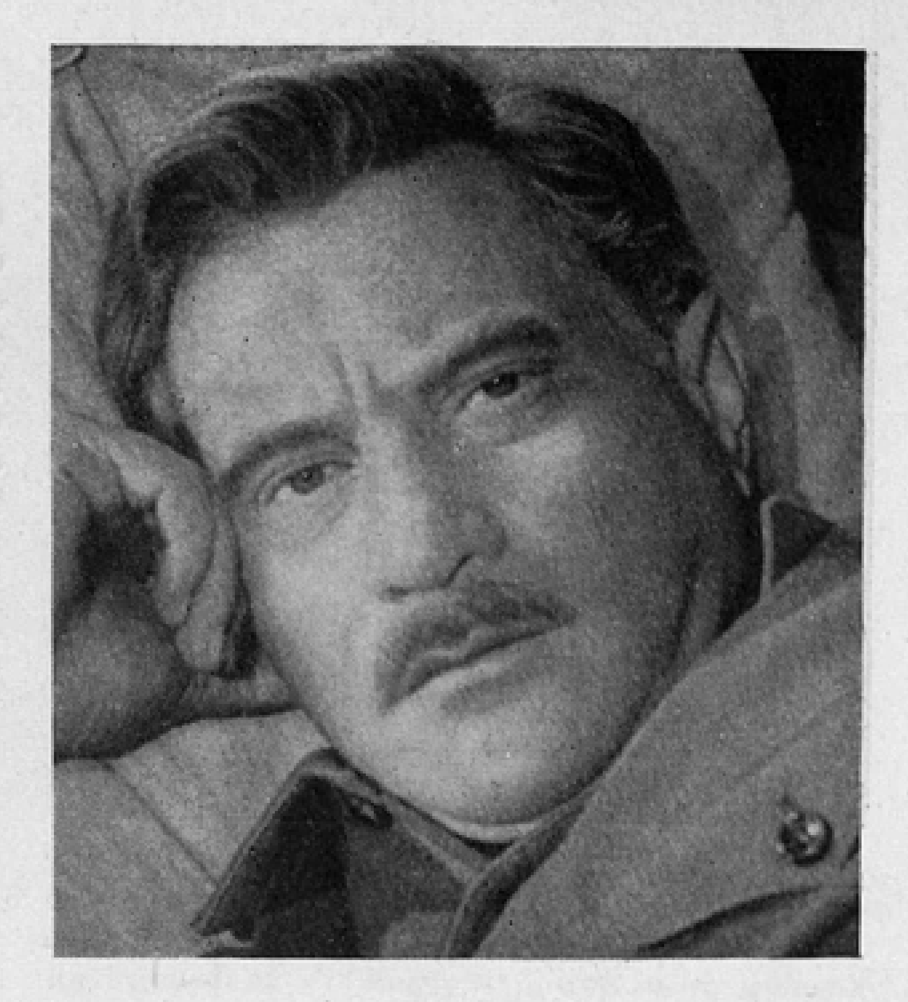
Эти соображения можно было бы подкрепить и последней интереснейшей актерской

работой Черкасова — образом академика Дронова в фильме «Все остается людям», где внешняя характерность сведена почти к нулю, где актер, перевоплощаясь, не боится «узнаваемости», не боится оставаться самим собой, и именно это сообщает создаваемому им образу человеческую значительность и гражданскую страстность.

...Сыграть генерала Серпилина было тем сложнее (и Папанову, острохарактерному театральному актеру, тем сложнее в особенности), что именно Серпилину доверяет Симонов многие важные для него, автора, и для нас мысли; именно Серпилин задает в приведенном выше диалоге тот самый вопрос «почему не знали?..»; именно с Серпилиным связана тема тридцать седьмого года, столь существенная в фильме.

Когда Серпилин впервые появляется на экране, всматриваясь в неясном свете лунной июльской ночи в лица приехавших к нему корреспондентов, мы прежде всего обращаем внимание на его порой не совсем удачный грим, отмечаем его резковатый, чуть горловой и такой необычный для экранных и сценических генералов голос, замечаем его слегка экстравагантную манеру строить фразы: «...солдат в окопе перестает себя зайцем чувствовать, уши не прижимает. И сегодняшний бой тому доказательство. Доволен им, не могу скрыть... В своем полку уверен и тем счастлив, очень счастлив». С некоторой тревогой ожидаешь, что образ будет развиваться, как любят говорить критики, «по линии» этакой внешней «суворовской» чудаковатости ворчливого, но доброго «отца-командира».

Ничего этого не происходит. Более того, «тревога», о которой только что говорилось, возникает, видимо, только у зрителей, знакомых с предыдущими работами Папанова и поверяющих в эти первые несколько мгновений то, что он делает на экране, ставшими уже привычными по его прежним работам мерками. Это первоначальное ощущение настороженности проходит сразу же, и Серпилин Папанова покоряет нас целиком, без остатка. Ему веришь и когда он вспоминает о «бездарно проведенных» (в тюрьме) четырех предвоенных годах; и когда он резким, ставшим вдруг скрипучим голосом допрашивает бросившего в панике свое оружие и партбилет (и покончившего впоследствии самоубийством) импозантного труса полковника Баранова; и когда голосом ровным, глухим, без



А. Глазырин — Малинин

интонаций, не глядя на собеседницу, рассказывает жене Баранова вымышленную им только что историю героической гибели ее мужа («сын пошел добровольцем на фронт мстить за отца, так за кого же прикажешь ему мстить, за труса?» — объясняет потом Серпилин свою ложь жене). Веришь ему, когда он молча, с повлажневшими от любви, гордости и — хочется по-толстовски сказать — умиления глазами смотрит на старшину Шестакова и его четверых бойцов, перетащивших на себе от самой границы, за четыреста с лишним верст, свою, единственную оставшуюся от дивизиона пушку. И веришь, до конца веришь, когда он в разговоре с командующим с силой и страстью, со сдерживаемым внутренним бешенством (оно и тем сильнее, и тем сильнее сдерживается, что ему не на кого излиться) задает те самые мучающие его и мучавшие нас вопросы.

Партнер Папанова в этом эпизоде — одном из лучших в фильме — Михаил Ульянов. Вот случай, когда никакой, казалось бы, неожиданности не возникает: актер играет роль, близкую и знакомую ему и нам по многим его предыдущим работам. Плохо это или хорошо? Наверное, было бы плохо, если бы эту роль играл не Ульянов, вернее, не актер столь крупной и интересной индивидуальности, как Ульянов. «В кино один и тот же актер с неизменной внеш-



М. Ульянов — командующий

ностью и даже с неизменным характером может сыграть в очень многих картинах». Пудовкин (это его слова) не пишет «должен», он утверждает всего лишь: «может». Может, когда актер сам по себе значителен и интересен как личность. Может, когда слова, мысли, поступки персонажа становятся его, актера и человека, словами, мыслями, поступками. Может, когда его «неизменный характер» повертывается каждый раз новой гранью, когда они есть, эти самые грани, и есть чему повертываться.

В свои три-четыре отпущенные ему автором реплики Ульянов вкладывает столько силы, столько веры, столько одушевления и страсти, что, право, не хочется думать, перевоплощение это или соответствие. Да и то и другое вместе! Совсем иным, может быть, в данном случае более привычным и изведанным путем, чем Папанов, пришел Ульянов к своему герою и стал им, оставаясь самим собой.

Но Ульянов играет маленькую, очень маленькую по метражу роль, ее нет даже в перечне действующих лиц фильма. Открывается же он, этот перечень, Кириллом Лавровым, исполняющим роль Синцова.

Роль Синцова (не Синцов, каким его воссоздал Кирилл Лавров, а сама роль, «ролевой материал») — пожалуй, то немногое, что Симонову — автору фильма — удалось меньше, чем Симонову — автору романа. Избежать этого, видимо, было нельзя: с Синцовым связано все сюжетное развитие фильма, но почти не связано развитие действия. Синцов мало действует в фильме, он ведет сюжет картины, но действие ведет его за собой. В романе, произведении повествовательного жанра, это не было ни недостатком, ни достоинством, это было просто особенностью (оправданной и нужной) его построения. В фильме эта особенность, оставаясь оправданной и нужной, могла бы стать помехой для действенного рисунка роли и тем самым для выразительности образа: для актера действие (речь идет, разумеется, не о внешнем, моторном действии) — фарватер, по которому прочерчивает он движение роли. И если Синцов, наряду с Серпилиным, стал одним из интереснейших человеческих характеров фильма, тем значительнее заслуга Столпера, увидевшего в Лаврове Синцова, тем значительнее победа актера, не только до конца «влезшего в шкуру» этого, повторяем, не первоклассно выписанного Симоновым образа, но и наполнившего «шкуру» образа биением своей актерской, своей человеческой мысли.

Именно мысли. Мысли, редко, очень редко выражаемой словами. Когда думаешь о масштабности мысли, свойственной картине Симонова, вспоминаешь не только текст от автора, не только насыщенные мыслью диалоги, но и лицо Синцова — лицо Лаврова, вглядывающегося во все, чему поставил его автор свидетелем, оценивающего все, размышляющего обо всем. И эта постоянно и упорно работающая мысль актера, мысль Синцова и есть его действие, она дает толчок нашей, зрителей, мысли, пробуждает ее, ведет ее за собой*.

* Драматизм мысли — это не только «зерно» образов Синцова и Серпилина, какими их создали Лавров и Папанов, это «зерно» самого фильма. Фильм движим мыслью, и само развитие событий и характеров, данных в движении, движет авторскую мысль. Именно поэтому где-то ближе к финальным частям ощущаешь некоторую «приторможенность» авторской мысли. То главное, ради чего создавался фильм, уже сказано, но точка еще не поставлена, и движущаяся мысль словно повисает... Быть может, повисает для того, чтобы обрести дальнейшее движение в третьей серии?.. Судя по опубликованным в «Знамени» начальным главам, новый роман Симонова «Солдатами не рождаются» обещает стать не просто рассказом о дальнейших судьбах героев «Живых и мертвых», но произведением своей драматической мысли, логически и закономерно развивающей то, о чем думали, спорили, о чем спрашивали герои «Живых и мертвых». Станет ли новый роман Симонова основой для нового фильма?..

У Лаврова в фильме есть два неточно сыгранных куска, и оба, где чувства его Синцова, в силу и полноту которых мы безоговорочно поверили, выплескиваются наружу. Один кусок — с женою, расставанье; другой с Малининым («...Скажите мне, что, по-вашему, важнее, человек или бумага?.. Научимся мы когда-нибудь верить людям, или это нам лишнее?») Актер, видимо, в этих неточностях неповинен. Во многом самостоятельно созданный им образ вступил в этих двух коротеньких кусочках в некоторое противоречие с предложенными автором для первоначального, не совсем во плоти и крови, Синцова обстоятельствами. Не в том дело, что Синцов Лаврова не может «выплеснуться». Характер этого «выплескивания» будет, видимо, другой. Во втором же случае помешала еще и некоторая «модернизация» самого речевого оборота, лексики. За исключением этих двух очень коротких кусков Лавров безупречен.

Лавров, как и Ульянов, не поражает неожиданностью. Вспоминаешь его Платонова в поставленном Товстоноговым спектакле «Океан». Та же глубокая внутренняя наполненность при внешней сдержанности. То же умение мыслить и вызвать ответную мысль у зрителя. Та же непоколебимая и спокойная убежденность, тот же «внутренний стержень», по которому мы неизменно угадываем человека значительного и интересного. Но вспоминаешь и другие работы Лаврова на сцене. Вспоминаешь резкий, почти гротесковый рисунок образа Говарда в «Четвертом» того же Симонова. Вспоминаешь также попутно и некоторые театральные работы Ульянова, в которых он проявил себя интереснейшим характерным актером.

Вспоминаешь наконец, что многие значительные актерские работы фильма (к трем названным надо добавить роли, сыгранные актерами «Современника» — Л. Крыловой, О. Ефремовым, В. Паулусом,— и, конечно, А. Глазырина, играющего Малинина с редкой органичностью, по-толубеевски достоверно и по-толубеевски крупно), созданы актерами театральными, актерами, ценящими и любящими характерность, актерами, умеющими, когда надо, как угодно далеко отходить от себя и именно поэтому умеющими, опять-таки когда надо, быть самими собой. «Иногда говорят, что актеры играют «самих себя», а смотреть на них неинтересно. Нет, не себя они играют, а свои... штампы. Ах, если бы они действительно играли самих себя — как это было бы интересно». (Это слова А. М. Лобанова.)

Во всем сказанном выше нет попытки противопоставить актера театрального актеру кинематографическому. Можно, кстати, добавить, что в тех же «Живых и мертвых» превосходно играют кинематографические актеры В. Телегина, Ю. Дубровин, Р. Хомятов, Р. Куркина и плохо играют театральные актеры В. Муравьев, Е. Самойлов, Б. Ардов. Дело не в именах и не в организационной принадлежности. Дело в том, видимо, организационном упущении, которое привело к тому, что кинематографический актер гораздо в меньшей степени, чем театральный, имеет возможность растрясти, растормошить себя, пошвырять себя из стороны в сторону, что в немалой, а может быть, в решающей степени способствует тому, что при всех прочих равных условиях театральный актер имеет просто-напросто больше возможности выявить в роли свою человеческую индивидуальность.

Все эти, быть может, и не имеющие прямого отношения к фильму соображения захотелось высказать еще и потому, что своими многочисленными актерскими удачами фильм обязан не только таланту исполнителей и режиссера, но и особому качеству режиссерского таланта Столпера. Качеству, встречающемуся в кино, увы, нечасто: его вере в актера как полноправного художника, его любви к актеру, его умению в одном случае разгадать в актере возможности, о которых тот и сам не подозревал, и помочь ему выявить эти возможности; в другом — не побояться дать актеру «похожую» роль и добиться вместе с ним победы. Победы и в том и в другом случае тем более ценной, что она совмещает в себе безупречно точное воплощение характера, созданного автором фильма, с полным и счастливым раскрытием не просто актерской, но и человеческой индивидуальности исполнителя. Именно это заставляет безоговорочно и до конца поверить в героев фильма, как в живых людей. А что может быть интереснее в кино, чем знакомство с человеком, с живыми людьми на экране?..

Особенно с людьми, которых ты знал в те страшные, героические и счастливые годы, людьми, которые, зная самое главное, многого тогда еще не знали, хотя очень хотели знать, и многие из которых так никогда и не узнали, как все было дальше...

СЕГОДНЯ, В ДЕНЬ ЮБИЛЕЯ, МЫ, В ВЕЛИКОЙ СЕМЬЕ НАРОДОВ, СЕМЬЕ ВОЛЬНОЙ И НОВОЙ, ВСПОМИНАЯ ТАРАСА ГРИГОРЬЕВИЧА ШЕВЧЕНКО, МОЖЕМ СКАЗАТЬ, ЧТО ДУМЫ, КОТОРЫМИ ЖИЛ ШЕВЧЕНКО, ПРЕТВОРЕНЫ НАМИ В ЖИЗНЬ...

Н. С. ХРУЩЕВ

Из речи на открытии памятника Т. Г. Шевченко в Киеве 6 марта 1939 года

Людмила ДОНЕЦ,
Тихон МЕДВЕДЕВ

«В меру чувств Шевченко»

К 150-летию со дня рождения великого Кобзаря

Человечество не забывает своих гениев, своих борцов, своих мучеников. Каждый раз снова и снова люди возвращаются благодарной памятью к великим именам творцов и героев, жизнь которых была отдана народу.

В этом году прогрессивное человечество всего мира чтит великого сына Украины, гениального поэта и мужественного революционера Тараса Григорьевича Шевченко.

150 лет прошло со дня рождения поэта, а гневное шевченковское слово и поныне звучит современно и волнующе, ибо в нем все скорбное прошлое украинского народа, душа народная. Он близок и дорог нам, советским людям, потому что мы воплощаем в жизнь его прекрасную мечту о новом мире, когда «...на обновленной земле... в каждом будешь видеть брата, и будут люди на земле». Он близок и понятен всему человечеству, потому что жил, творил и умер ради его счастья. И чем больше люди ощущают радость все расширяющейся личной и социальной свободы, тем проникновеннее становится вольнолюбивая песня великого Кобзаря, воплотившего мысли и надежды народа на лучшую долю.

Произведения Шевченко с их широким историческим фоном, яркими запоминающимися образами, подлинной драматичностью событий и конфликтов, проникнутые яростной и нежной любовью к людям, безусловно должны были обращать на себя внимание кинематографистов как великолепный материал для воплощения в кино.

В поэзии Шевченко заключены безграничные возможности для фильмов с эпическим размахом и психологической глубиной, в ней есть все, что нужно фильмам высокого звучания, больших мыслей и чувств. Не случайно деятели кино с таким интересом обращались к его поэзии. Многие произведения Шевченко полностью или с частичным использованием мотивов были экранизированы. Такие наиболее известные произведения поэта, как «Гайдамаки», «Сон», «Тарасова ночь», «Кавказ», «Лилея», «Русалка», «Марина», «Княжна», «Назар Стодоля», «Наймичка», обрели вторую жизнь на экране в фильмах «Тарас Трясило» режиссера П. Чардынина; «Ливень», «Колиивщина», «Прометей» — И. Кавалеридзе; «Назар Стодоля» (дважды) — режиссеры Г. Тасин и В. Ивченко; «Лилея» — фильм-балет, режиссеры В. Лапокныш и В. Вронский; «Наймичка», фильм-опера, режиссеры В. Лапокныш и И. Молостова.

Трудно назвать другого поэта, чьи произведения были бы так часто использованы в искусстве кино. История украинской кинематографии тесно связана с творчеством Шевченко. Высокая художественность пламенной поэзии Шевченко стала источником вдохновения для многих мастеров украинского советского кино. Не все фильмы были удачны. Не все в фильмах было глубоко и волнующе. Но не нужно забывать, что к этим фильмам относишься с особой строгостью, ибо мерило их — поэзия гения, достойно переложить которую на язык кино — задача необычайно трудная.

Одно из первых использованных в кино произведений Шевченко — его поэма «Тарасова ночь». В этой поэме Шевченко обращается к героическому прошлому украинского народа, к его славной истории, чтобы будить народную память, не дать погаснуть

в людях стремлению к свободе. В 1927 году на Одесской киностудии режиссер П. Чардынин поставил по мотивам этой поэмы фильм «Тарас Трясило», сценарий которого написал В. Радыш. Фильм, романтичный и героический, рассказывал об одном из ярких эпизодов освободительной борьбы украинского народа первой половины XVII века против польского ига. Это было начало той упорной борьбы, которая закончилась воссоединением Украины с Россией. Великое время славных подвигов украинцев.

Герой поэмы Шевченко — легендарный казацкий вожак Тарас Федорович, прозванный в народе Трясило (его играл А. Бучма),— стал и героем фильма.

Это была еще первая, не во всем удачная попытка воплощения в кино и исторической темы и поэзии Шевченко. Но знаменательно, что на интернациональной выставке в Гааге в 1928 году фильм «Тарас Трясило», демонстрировавшийся вместе с фильмами «Звенигора» А. Довженко и «Тарас Шевченко» П. Чардынина, имел, по свидетельству прессы, успех.

В начале 30-х годов, когда в кино видное место заняла историческая тема, режиссеры снова обращаются к поэзии Т. Шевченко. Известный уже в то время скульптор И. Кавалеридзе и одновременно художник многих фильмов «золотой серии» дореволюционного кино решил дебютировать в качестве режиссера постановкой фильма «Ливень» по мотивам поэмы Шевченко «Гайдамаки». Фильм был поставлен на Одесской киностудии в 1929 году. Он рассказывал о вооруженном восстании в XVIII веке крестьянской и казачьей бедноты против украинских и польских угнетателей. Режиссер, он же автор сценария, следуя за Шевченко, трактовал гайдаматчину как революционное выступление угнетенных крестьян за свое социальное и национальное освобождение. Но действие фильма этим не исчерпывалось. Оно охватывало огромный период истории Украины, вплоть до разгрома Петлюры и других украинских буржуазных националистов, препятствовавших становлению советской власти на родине Тараса Шевченко.

Фильм был несколько растянут и расплывчат. Если еще учесть, что в фильме натура была заменена декорациями из геометрических фигур на фоне черного бархата, то естественно, что «Ливень» получился в значительной мере формальным экспериментом. Мотивы шевченковской поэмы не прозвучали в нем во всю силу.

Мысль о воплощении шевченковских образов не покидала Кавалеридзе. В 1933 году на Одесской киностудии он осуществляет постановку исторического звукового фильма «Колиивщина». Строки из поэмы Шевченко «Гайдамаки»:

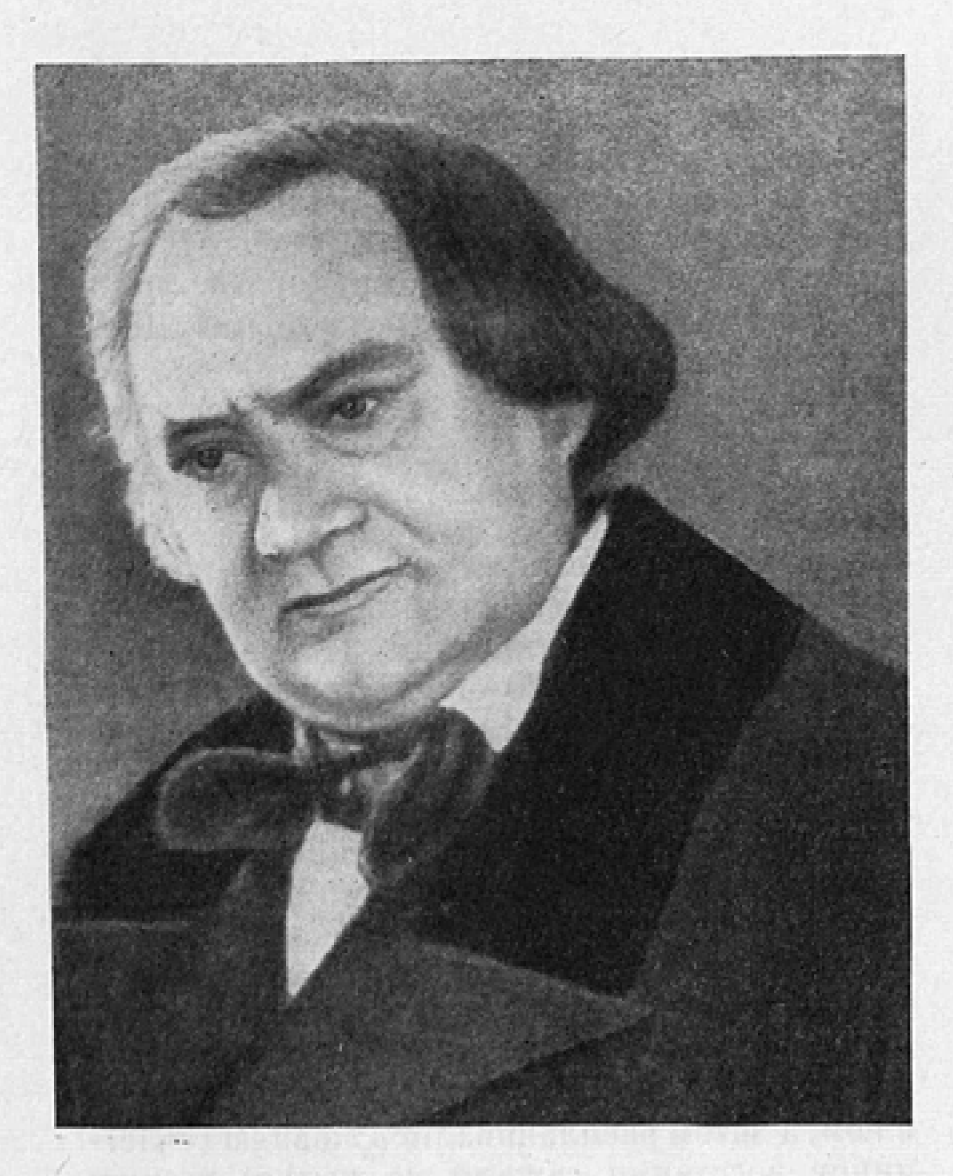
> ЗамученI руки
> Розвязались — I кров за кров,
> I муки за муки...—

стали лейтмотивом фильма.

Фильм «Колиивщина» был вызовом буржуазно-националистическим историографам, которые в 20—30-х годах особенно активно пытались утвердить свою «теорию» исторического прошлого украинского народа, не останавливаясь при этом и перед фальсификацией взглядов Щевченко, пытаясь сделать его своим идеологом. Бунтарское движение украинской голоты конца XVIII столетия, проявившееся в восстании колиев и названное в истории «колиивщиной», было направлено против угнетателей украинских, польских и российских; принимали участие в нем, а затем расплачивались жизнью (участников восстания сажали на колья) наряду с украинцами русские, поляки, евреи, то есть восстание это носило классовый, а не националистический характер, оно было прежде всего восстанием бедняков против богачей-угнетателей.

Фильм «Колиивщина» пронизывал революционный оптимизм, свойственный поэзии Шевченко.

В нем был прекрасный актерский ансамбль: А. Сердюк, И. Марьяненко, Д. Антонович, П. Нятко, М. Крушельницкий и другие. «Колиивщина» широко обсуждалась в прессе. Вот, например, что писала газета «Правда»: «Большое политическое значение фильма «Колиивщина», выпущенного украинской советской кинематографией к XVI годовщине Октября, заключается в том, что он разбивает буржуазно-националистическую схему «безбуржуазности украинской нации» и «внеклассовости национального фронта». Фильм раскрывает историческую правду, показывает действительные корни движения и его настоящих вождей. В общем, «Колиивщина», безусловно, большое и политическое и художественное достижение не только украинской, но и всей советской кинематографии».



И. Замычковский — Щепкин («Тарас Шевченко», 1926)

Поэтическая легенда о богоборце Прометее, который достал людям огонь ценой вечных мук, легенда, так удивительно близкая богоборческому духу самого Шевченко, отразившему образ Прометея в поэме «Кавказ», вдохновила того же режиссера на постановку нового шевченковского фильма. В 1935 году он создает картину «Прометей», стремясь сделать главным героем в фильме, как и в поэме, народ и провести через весь сюжет фильма гневную и победную поэзию шевченковского Прометея, бывшего в поэме трагическим символом порабощенных народов Кавказа. Но не орел античной легенды клевал этому народу глаза и сердце, а двуглавый орел самодержавия.

Основной мотив поэмы «Кавказ», мотив страдания и надежды, сохранен в фильме «Прометей». В фильме проходит галерея образов, объединенных общими классовыми интересами в два противоположных лагеря: угнетенные (солдат Гаврилов, крепостной Иван, его невеста Катерина, волжские бурлаки, кавказские крепостные) и угнетатели. Нелегка судьба простых людей. Они бесправны, зависимы. Они голодают, тянут бурлацкую лямку, им запрещают любить, продают в публичный дом, как Катерину, отдают на бесконечную службу в солдаты, как Ивана, убивают за всякое проявление недовольства, как солдата Гаврилова. И все же «не вмирае душа наша, не вмирае воля». Эта великая надежда и вера Шевченко пронизывают фильм. Не лишенный серьезных недостатков, он все же передал дух шевченковской поэзии, поэзии горькой доли крепостного народа, поэзии неумирающей веры в его освобождение и светлое будущее.

Драматическое произведение Шевченко «Назар Стодоля» экранизировалось дважды. В 1937 году на Одесской киностудии пьеса была поставлена режиссером Г. Тасиным по сценарию И. Кулика, но авторы экранизации допустили чрезмерно вольное обращение с первоисточником, внесли в него ряд изменений и добавлений. Шевченковская драматургия пьесы, основанная на несчастной любви бедного казака Назара к дочери зажиточного казацкого сотника Кичатого, которая раскрывала смысл казацкого неравенства естественно и правдиво, в реальных жизненных обстоятельствах и образах, показалась авторам недостаточно революционной. Они ввели в фильм образ польского магната Халецкого и сделали центром пьесы борьбу казацкой массы с польским магнатом. Сюжет шевченковской пьесы не выдержал такой социологической перегрузки, лишь драматичная и глубоко правдивая игра талантливых украинских артистов А. Бучмы, Н. Ужвий, А. Сердюка, Н. Пишванова и других, вопреки вульгаризаторской трактовке режиссера, приближала фильм к подлинной драме героев Шевченко и заставляла любить их, верить им.

В 1955 году пьесу «Назар Стодоля» экранизировал режиссер Киевской киностудии В. Ивченко. На этот раз шевченковская драма не перекраивалась в угоду вульгарному социологизму, фильм передавал полностью и достоверно события, образы и идеи пьесы. Большое место уделил режиссер подробному изображению народно-бытовых обычаев, складывавшихся веками: обряду свадьбы, вечерницам и т. д. Однако не произошло того, что можно было бы назвать вторым рождением литературного произведения. Многие сцены получились худо-

жественно бледно, примитивно. Это была добросовестная театральная постановка, фильм-спектакль, а не оригинальное произведение киноэкрана со своими неповторимыми выразительными средствами. Так что драма «Назар Стодоля» так и не нашла своего достойного отражения в кино.

Совсем недавно по спектаклю Киевского театра оперы и балета режиссеры В. Лапокныш и В. Вронский поставили фильм-балет «Лилея». Либретто «Лилеи» написано В. Чаговцем по мотивам нескольких произведений Шевченко: «Лилея», «Слепой», «Русалка», «Утопленная», «Княжна», «Ведьма», «Марина».

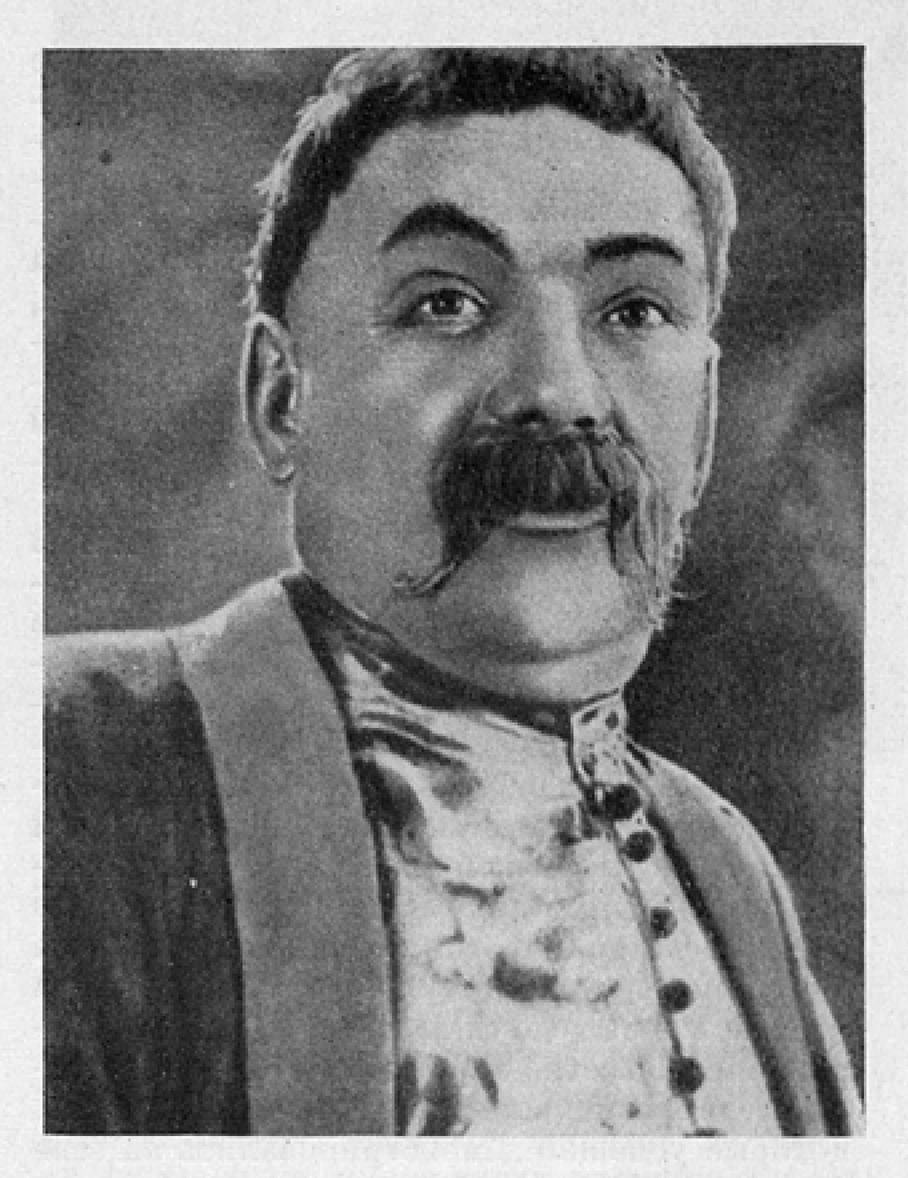
Образы нежной, женственной Лилеи с ее трагической судьбой, мужественного казака Степана, Кобзаря были близки нравственно чистому драматичному миру любимых героев Шевченко, которые рвались к счастью и не находили его. Глубокий лиризм, красота человеческих чувств, грустные думы народа и его готовность к борьбе с поработителями — все то, что трогает в поэзии Шевченко, нашло свое отражение в фильме-балете «Лилея».

Композитор народный артист СССР К. Данькевич обогатил музыку балета народными песенными и танцевальными мелодиями. Любимая песня Шевченко «Ой, зійди, зійди, зіронька вечірняя» стала лейтмотивом образа Лилеи. Мелодия шевченковского «Заповіта» сделала сцены возмущения народа против угнетателей решительными и гневными. Покоряющее искусство Е. Ершовой, создавшей трогательный образ хрупкой и обаятельной Лилеи, стало особенно выразительным в фильме. Герои балета как бы приблизились к зрителю. Фильм имел успех не только в Советском Союзе. Корреспондент газеты «Литературная Украина» из Нью-Йорка сообщал, что демонстрация «Лилеи» в Нью-Йорке часто прерывалась аплодисментами зрителей, приветствовавших искусство Советской Украины.

●

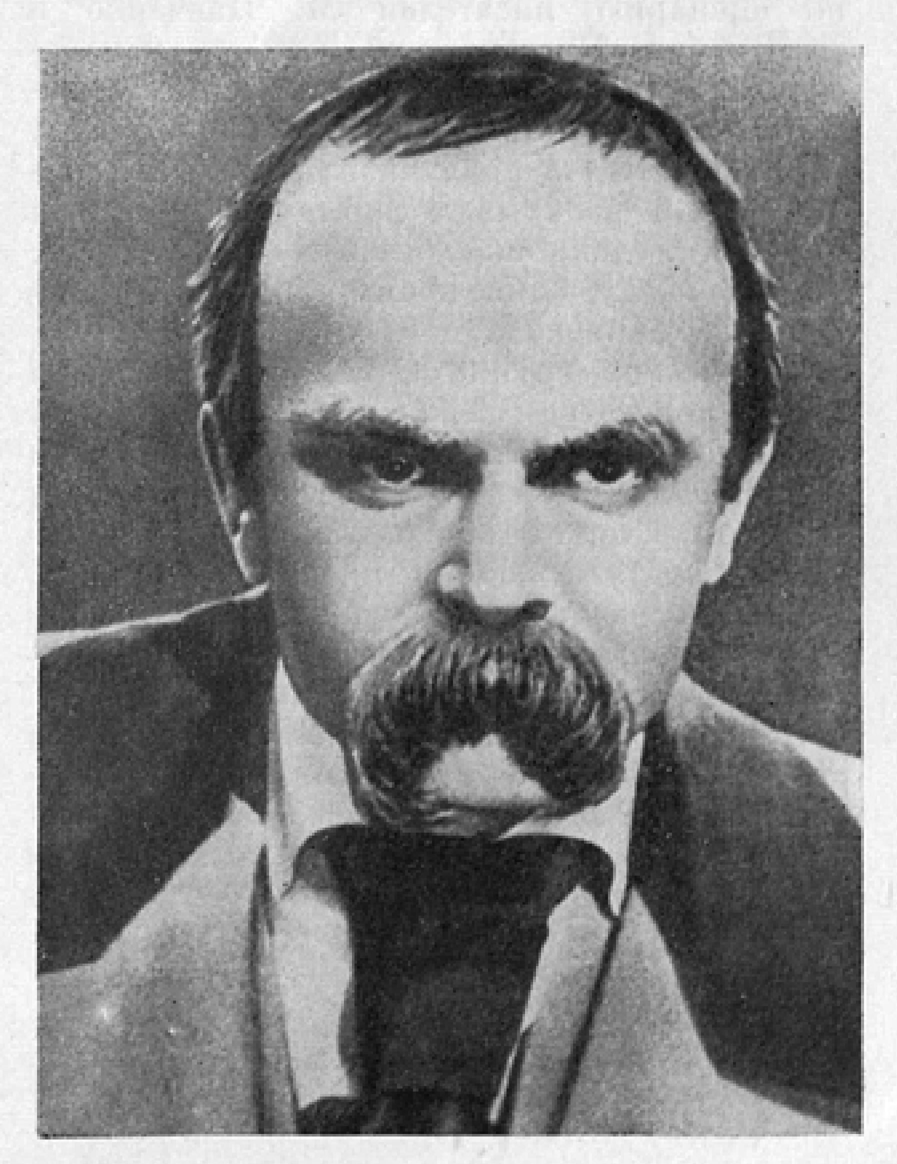
Герои Шевченко — люди сильные и чистые, романтичные и непокорные духом. Судьба их, как правило, трагична.

Но, пожалуй, самой трагической и необычной была судьба самого Тараса Григорьевича Шевченко. И даже если бы он не был великим поэтом, сама жизнь его достойна воплощения на экране — как жизнь замечатель-



А. Бучма в роли сотника Кичатого («Назар Стодоля», 1937)

С. Бондарчук в роли Тараса Шевченко («Тарас Шевченко», 1951)



него человека, постоявшего за народное дело. «Все он изведал: тюрьму петербургскую, справки, доносы, жандармов любезности», — писал о Шевченко Н. Некрасов. Крепостной холоп и художник русской Академии живописи, казачок пана Энгельгардта и друг Щепкина, Брюллова, великий поэт и поднадзорный царской охранки, замечательный мыслитель и солдат Оренбургской крепости... Событий его одной биографии хватило бы на несколько незаурядных жизней.

Уже в первый год существования Советской власти на Украине, в марте 1919 года, Всеукраинский кинокомитет обратился через киевскую газету «Коммунист» ко всем писателям и журналистам с предложением написать литературный сценарий о жизни и деятельности Шевченко. В результате был отобран сценарий Василевского под условным названием «Красный Кобзарь». Сохранившиеся архивные документы показывают, что съемки фильма по этому сценарию начались в мае месяце. Но документов об окончании съемок и о выходе фильма на экран не обнаружено. Известно только, что были изготовлены диапозитивы по биографии Шевченко, которые успешно демонстрировались на селе при помощи «волшебного фонаря».

Первым фильмом о поэте был двухсерийный художественный биографический фильм П. Чардынина «Тарас Шевченко», поставленный в 1926 году на Одесской киностудии по сценарию писателей М. Панченко и Д. Бузько. Постановщик фильма использовал мотивы автобиографических стихотворений Шевченко, документы биографии, его дневники для правдивого рассказа о поэте. Фильм раскрывал формирование гения поэта и художника, бывшего крепостного, разоблачал страшное время царского и помещичьего произвола.

Творческая группа Одесской киностудии под руководством режиссера П. Чардынина очень добросовестно работала над этим многоплановым и постановочно сложным фильмом. Старательно разыскивались бытовые и хозяйственные предметы, одежда, мебель и разные аксессуары, которые характеризовали жизнь и быт Украины и России первой половины XIX столетия.

Правда, фильм не отличался особенным размахом творческой фантазии его создателей. Были в фильме и увлечения «красивостью» украинской природы, «экзотичностью» быта, и натуралистические, иллюстративные приемы изображения. События фильма развивались несколько замедленно, частые обращения режиссера к воспоминаниям, вставные сцены, не имеющие прямого отношения к образу Шевченко, тормозили действие, делали его несколько хаотичным, нарушали композиционную стройность фильма.

Но при всех своих недостатках фильм художественно убедительно рассказывал о жизни и творчестве великого Шевченко, и главную роль в этом сыграло блистательное актерское мастерство Амвросия Бучмы, создавшего неповторимый образ Шевченко. Известный уже в то время актер Харьковского драматического театра «Березиль» А. Бучма еще почти не снимался в кино. «Это была, — вспоминал он позже, — одна из первых моих ролей в немом кино в годы, когда я только овладевал техникой игры перед объективом кинокамеры». И тем не менее образ Шевченко в его исполнении был незабываем. Это был образ глубокого, мыслящего и человеческого человека.

Бучма никого не оставлял равнодушным. Его герою нельзя было не сочувствовать всей душой — так тонко и драматично раскрывал талантливый артист образ великого поэта. Сильный, а в чем-то даже застенчивый, удивительно простой, лиричный и страдающий за свой край и свой родной народ, Шевченко в исполнении Бучмы был именно тем человеком и борцом, каким он был в жизни.

Вот Бучма — Шевченко нежно, как ребенка, прижимает к груди свою первую тоненькую книжечку «Кобзарь», ласково и бережно листает страницы, а на глазах появляются слезы — и весь нечеловеческий путь поэта к изданию этих первых стихов становится пронзительно ясным. Вот Шевченко, уже в солдатском мундире, весь как-то сжался в ожидании проверки документов офицером. И эта униженность великого поэта перед ничтожным исполнителем ничтожной царской власти мучительна. Фильм вызывал не только подлинное понимание и сочувствие этому прекрасному человеку, но и ненависть к царизму, всю жизнь травившему гениального поэта.

Это было поистине блестящее воплощение образа великого поэта. Это была встреча с живым Шевченко.

Везде демонстрация фильма происходила в переполненных залах. В тех городах Америки и Канады, где проживают украинцы,

заглавные титры фильма «Тарас Шевченко» вызывали бурю аплодисментов. Канадский корреспондент украинского киножурнала сообщал: «Появление на экранах за рубежом фильмов «Тарас Шевченко» и «Броненосец «Потемкин» принимается как большое событие, как праздник в рабочих кварталах Нью-Йорка, Парижа, Вены, Гамбурга».

Через двадцать с лишним лет снова создается художественно-биографический фильм «Тарас Шевченко». Его автор — выдающийся советский режиссер И. Савченко, работавший в то время на Киевской студии художественных фильмов.

Приступая к созданию фильма, Савченко учел и критически проанализировал не во всем удачный опыт своего предшественника, постановщика первого фильма о Шевченко П. Чардынина: некоторую «камерность» фильма, отсутствие подлинного дыхания общественной жизни вокруг Шевченко, примитивный натурализм отдельных сцен.

Савченко направил свои творческие усилия на то, чтобы показать главнейшие этапы в жизни Шевченко в их связи с развитием революционной демократической мысли в России, передать мятежный дух поэта.

Из богатейшего материала, рассчитанного первоначально на четыре серии, Савченко-сценарист отобрал лишь те факты биографии, которые давали ему возможность раскрыть революционное прозрение Шевченко, передать взлет его духовных сил. В этом фильме тоже не все получилось одинаково хорошо. Для талантливого режиссера Савченко это была последняя работа в его жизни, он умер, так и не успев ее завершить.

Но в одном талант Савченко был очень близок духу самого Шевченко. Фильм рассказывал о поэте с той же силой возвышенной романтичности, страсти и приподнятости, которая так свойственна мятежной душе гениального Кобзаря. Присущий творческой манере Савченко высокий пафос, пафос большого таланта, не боящегося говорить возвышенно и необыкновенно о возвышенном и необыкновенном, раскрывал большую правду образа Шевченко. Тон картины, высокий и трагический, был именно «в меру чувств Шевченко», как учил Савченко молодого тогда Сергея Бондарчука, исполнявшего роль поэта.

Лучшие сцены фильма, эпизоды ссылки Шевченко «в забытые богом киргизские степи» потрясают чудовищным драматизмом



Н. Ужвий — ключница Стеха («Назар Стодоля», 1937)

судьбы гениального поэта. Унылы бесплодные пески, где сухое перекати-поле — единственная растительность. Квадратные, неумолимые площади, на которых маршируют солдаты, вымуштрованные до того, что похожи на игрушечных оловянных солдатиков; рыжий фельдфебель, с тупой, опухшей от пьянства физиономией, кричит поэту: «Тяни носок, тяни носок!» — и бьет его по ногам.

Прекрасно играет роль Тараса Шевченко Сергей Бондарчук. Если образ молодого Шевченко в первой половине картины решен внешне, то, начиная со времени ссылки, Шевченко в его исполнении незабываем.

Потрясающе лицо Шевченко-солдата. У него больные глаза, но непобежденный взгляд, проникающий в душу. Савченко и Бондарчук вдохновенно и убедительно показали, что вольнолюбивый дух Шевченко был неистребим, как неистребимо стремление к воле в самом народе.

Весь жестокий и страшный поединок всемогущего российского самодержавия с одиноким Шевченко подтверждал бессилие царя и непоколебимость поэта. Один царь сменяется другим, тот же звук государевых пальцев, барабанящих по столу, переходящий в барабанный бой на плацу, где муштруют солдат, та же ненависть в царском роде к поэту-бунтарю, а Шевченко не изменяет своим убеждениям и идеям и только стареет катастрофически быстро,

и горькое сознание гибнущей жизни подтачивает его здоровье...

В 1952 году фильм «Тарас Шевченко» был отмечен Государственной премией I степени. А на Международном фестивале в Карловых Варах картине присужден Особый диплом за режиссуру и специальная премия С. Бондарчуку за лучшее исполнение мужской роли.

●

Украинские кинематографисты подготовили еще один фильм о жизни Шевченко — «Сон». Этот фильм посвящен знаменательному юбилею — 150-летию со дня рождения великого поэта. «Сон», в отличие от прежних биографических фильмов о Шевченко, не затрагивает большой период жизни поэта. Действие сосредоточено на том времени, когда русские друзья Жуковский, Брюллов и Виельгорский выкупают Шевченко из крепостной неволи. Счастье Шевченко беспредельно, но скоро он понимает, что счастье это мираж, призрак. Ведь в цепях крепостничества остался весь его до боли родной народ. «Это не воля, а сон»,— говорит Шевченко, ощущая свою неразрывную связь с народом и невозможность личной, отдельной свободы без освобождения для всех.

Авторы стремятся показать в фильме связь вольнолюбивых идей Шевченко и революционных событий 1830 года в Варшаве и Вильно, роль революционно-демократической интеллигенции в формировании мировоззрения поэта, братские отношения русского, украинского и польского народов. Ставит этот широкоформатный фильм режиссер В. Денисенко.

К юбилею создан и фильм-опера «Наймичка» по мотивам одноименной поэмы и повести Шевченко в постановке кинорежиссера В. Лапокныша и режиссера Киевского театра оперы и балета И. Молостовой. Музыкальная партитура, написанная несколько лет тому назад для оперного спектакля композитором М. Вериковским, используется и в кино. Бо́льшая часть фильма снималась на живописной украинской природе. События драмы показываются шире и подробнее, чем в оперном спектакле, используются все возможности кино для того, чтобы получился не просто снятый на пленку театральный спектакль, а оригинальное произведение киноискусства, близкое глубоко психологичной поэме Шевченко.

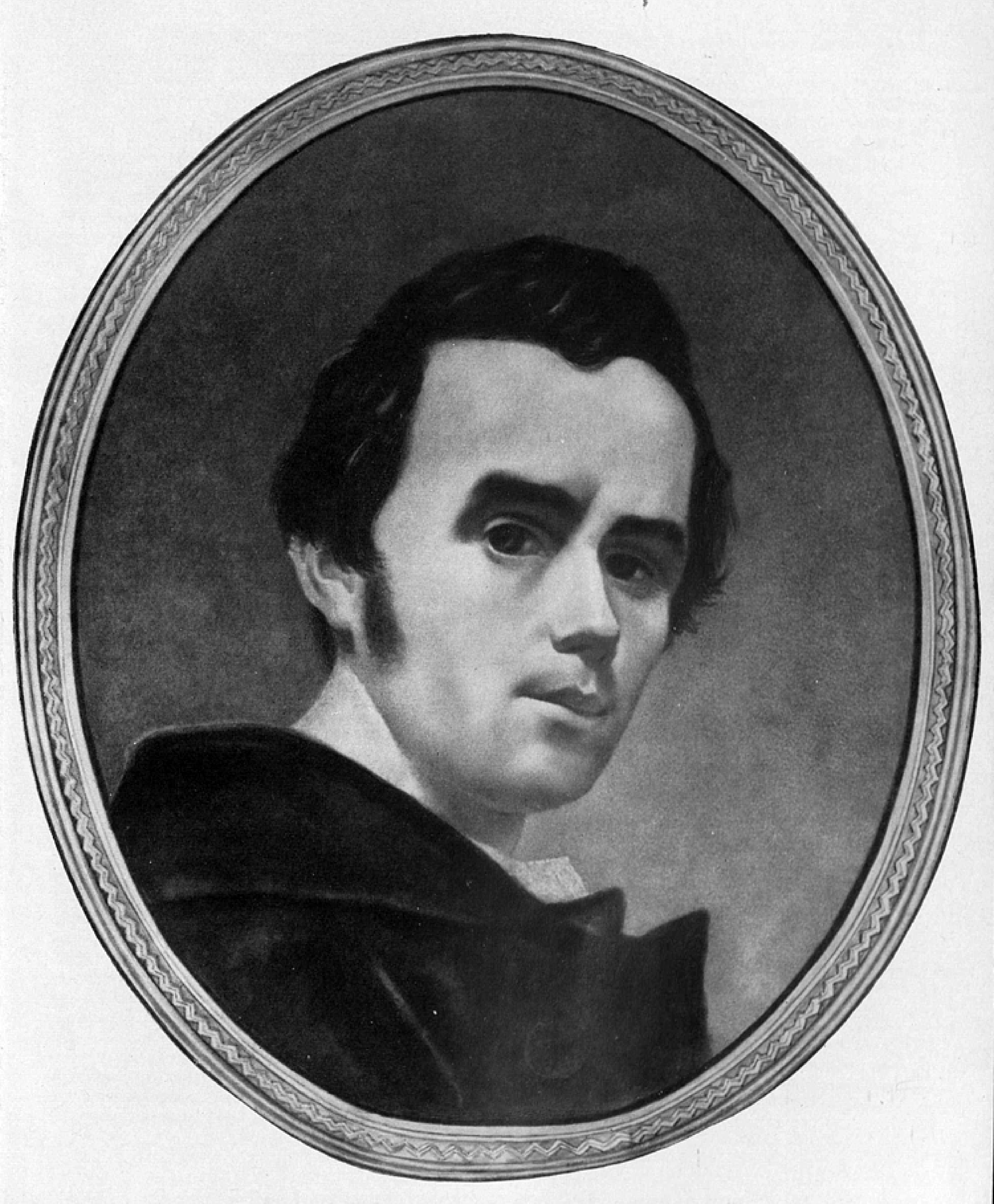
Литературное наследие великого поэта таит в себе огромные, еще совсем мало использованные возможности для кинавоплощения, для создания ярких и драматичных произведений киноискусства, которые будут волновать современного человека, потому что настоящий гений не умирает. «... Шевченко— это не только наше прошлое. Это и настоящее наше, это и прекрасный рассветный звон нашего будущего»,— писал поэт-академик Максим Рыльский.

Поэзия Шевченко — это искусство великое и трагическое. В ней есть идеальная простота и мудрость, которая дается только истинно народному гению. Это поэзия человека, который всю жизнь знал «одну, но пламенную страсть», страсть высокую и беспредельную. «Свободу! Свободу народу!» — кричат, требуют и призывают шевченковские стихи. Это поэзия человека, который не может быть счастлив, пока несчастны другие, в огромном сердце которого боль и страдания народа отзываются стократной болью. Всю жизнь одни надежды, одни думы об Украине. От них некуда было уйти, они срослись с его сердцем.

Думи моï, думи моï,
Лихо менi з вами!
Нащо стали на паперi
Сумними рядами?..
Думи моï, думи моï!
Квiти моï, дiти!
Виростав вас, доглядав вас —
Де ж менi вас дiти?..

Как мечтал Шевченко о том, чтобы украинский народ сбросил вечное рабство царского и божьего деспотизма, жил вольно и независимо. Как надеялся, что все народы станут жить единой семьей, где не будет вражды и крови. Как утешался тем, что его имя вспомнят «не злым, тихим словом» в этом обновленном мире прекрасного будущего.

И мечта его сбылась в наше время. Имя его и память о нем чтут в интернациональной семье народов Советского Союза наряду с самыми великими и любимыми именами. Поэтическое слово Шевченко звучит во всех отдаленных уголках нашей Родины и далеко за ее пределами. Фильмы о Шевченко смотрят миллионы людей. Памятники этого великого поэта и человека всегда украшены живыми цветами, к ним «не зарастет народная тропа».



Т. Г. ШЕВЧЕНКО *(автопортрет)*



Инна ЛЕВШИНА

Что же человеку надо?

О жизненной необходимости открытия нового в характере современника сказано и написачо немало (скорее даже много написано!). Казалось бы, редкий художник не понимает, что же требует от него сегодняшний день. Но понять — еще не значит в искусстве сделать.

Там не хватило смелости, там — таланта, там — профессионализма, там — глубины мысли... И вот из множества фильмов года подлинный интерес представляют лишь десять-пятнадцать!

Очевидно, следует ценить не только картины бесспорные, где хватило «всего», но и частные удачи, замечать крупицы верного и талантливого.

Характер Вари Левчуковой в фильме «Непридуманная история» * и работа Жанны Прохоренко в этой роли, мне кажется, и является такой удачей, заслуживающей пристального внимания.

Как вовремя писатель И. Зверев нашел в жизни и привел в литературу, а затем и в кино эту «непридуманную» девушку Варечку, удивительно цельного человека. Это человек, нужный людям. Герой повседневности. В Варе самое лучшее, что мы только можем пожелать нашему современнику,— ум, душевная широта, доброта, чувство общности с коллективом, принципиальность, честность... И без сомнения, такая Варя, оказавшись в условиях, требующих подвига, не задумываясь, совершила бы его.

И среди всех великолепных Вариных черт особенно привлекает то новое, что делает этот характер значимым для сегодняшнего зрителя.

Варя свободна от казенного, поверхностного отношения к человеку. Варю не останавливают никакие, на первый взгляд, незыблемые догмы. Истина для нее одна — внимательное, заботливое отношение к человеку, любому — родному, просто знакомому и даже совсем чужому.

...Казалось бы, блажь и дурость — уехать от мужа (артист Г. Епифанцев), который любит тебя и ребенка, хорошо, добросовестно работает, помогает тебе во всем... Но Варя-то смотрит не поверху, а в самую душу человека. А в душе нет интереса к людям, в душе — крохотный мир, огражденный колючей проволокой казенных слов и равнодушия от всего, что не он сам и не его семья... Вот что убивает в Варе надежду на счастье с мужем, хотя любит она только его.

...А как быть, если человек из-за личного пренебрег общественным? Казалось бы, этот факт вне обсуждения — осудить и наказать такого человека. У каждого из нас в запасе немало слов и доказательств, которыми легко подтвердить необходимость такой позиции. Именно такими, давно проверенными словами и пользуется Толя Левчуков, осуждая юного паренька, «пренебрегшего общественным». Но Варя Левчукова никогда не позволит себе пользоваться готовыми формулами бездумно. Она должна понять, что за человек, который «пренебрег», и что это за «личное», которое заставило его пренебречь?..

Перед Варей бессильна магия общих слов и привычных понятий — она бы и «десять мужей бросила» (не удержала бы ее ни молва, ни суд людской), если бы полюбила другого человека!

Название рассказа И. Зверева «Что человеку надо?», послужившего основой фильма, как нельзя лучше определяет глубинный смысл нового в характере героини. Человеку нужна истинная человечность в отношениях, искренний интерес и внимание к каждому живущему рядом.

И. Зверев — своеобразный писатель. Мало того что он умеет видеть в жизни интересное и значительное. Он еще и освещает увиденное своим добрым юмором, заинтересовывает суждениями умного и дальновидного собеседника. Во многих непридуманных его рассказах нет внешнего движения характеров. Характеры будто бы уже завершены, а автор

---

* Сценарий И. Зверева, В. Фрида, Ю. Дунского. Постановка В. Герасимова. Оператор Г. Пашкова. Художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Ладыгина. Редактор И. Сергиевская. «Мосфильм», 1963.

поворачивает их перед нами разными гранями, открывает какие-то новые их стороны. И, как это и должно быть с хорошим рассказчиком, он сам становится одним из главных действующих лиц, заражая читателя юмором, уменьем без устали дивиться лучшему и неожиданному в человеке.

В этом, пожалуй, и состоит притягательность рассказов Зверева — в каждом живет умудренный встречами и путешествиями остроумный и справедливый человек, интересный, увлекательный собеседник.

В фильме писатель доверяет свое место рассказчика режиссеру. Если их индивидуальности дополняют друг друга — нельзя желать ничего лучшего для фильма.

А если нет?..

На примере «Непридуманной истории» мы уже который раз сталкиваемся с тем, что если речь идет не об экранизации классики, то зритель, как правило, оставляет профессионалам сравнение литературного источника и фильма. За «единицу измерения» (и справедливо) принимается сам фильм.

И поставив себя на место зрителя, которого ничто не обязывает сравнивать созданное Зверевым и созданное режиссером В. Герасимовым, я сталкиваюсь с огорчительным парадоксом. То, что в какой-то степени сохраняет писательскую интонацию, совсем не определяет характер фильма, напротив, принимается как что-то чужеродное в картине, поставленной В. Герасимовым.

Лучший, как мне кажется, эпизод фильма — сцена товарищеского суда, и вместе с тем он представляется взятым откуда-то из другого — по жанру и по замыслу — произведения.

...Судят товарищеским судом комсомольца Фонякова. Поехав за шестеренкой в город, комсомолец Фоняков задержался на два дня из-за своих несущественных, сугубо личных дел. Товарищи до кровавых мозолей лопатами грунт кидали, а он, видите ли, с девочкой в ресторан ходил!

А Фоняков (актер А. Леньков) — совсем еще молоденький парнишка — срывающимся голосом, судорожно перебирая пуговицы стираной ковбойки, рассказывает, как было дело. Он рассказывает, волнуясь, пытаясь заглянуть в глаза каждому из сидящих в зале.

Оказывается, у него была личная, но очень существенная причина — он встретил Тасю. Они полюбили друг друга. И он не мог уехать без Таси... Тася жила у тетки «заместо прислуги». Она ушла из дома «без обеда». Они пошли в столовую, которая «до шести как столовая, а после шести уже как ресторан»...

Но не так-то просто в официальной обстановке заглянуть товарищам в глаза. Не каждый хочет, не каждый может встретить и понять ищущий взгляд: собрание есть собрание!

Вот, например, рослая грубоватая деваха (артистка С. Харитонова) из первого ряда: «Подумаешь, влюбился! Я, может, тоже сколько раз влюблялась!»

И пристроившийся на брусьях парень (превосходно исполняет эту роль артист Р. Быков), с его упрямым вопросом в адрес «подсудимого»: «А если бы ты вез патроны?..»

И ведь, действительно, если не видеть безмолвно вопрошающих, чистых глаз Фонякова, не видеть его открытой физиономии, то парень, задающий вопрос о патронах, вроде бы прав. И Толя Левчуков, требующий строгого наказания эгоиста и разгильдяя Фонякова, тоже прав. «Комсомол ему не нужен, и он комсомолу не нужен» — вот мнение Левчукова. И права, по его мнению, девушка, которая без ущерба для дела уже влюблялась «сколько раз». Ведь если каждый раз при этом совершать какой-то проступок перед обществом, то постепенно можно превратиться в отъявленного преступника. Правильно!

«Непридуманная история». А. Леньков—Феликс Фоняков



Но все они правы формально. Правы постольку, поскольку речь идет об аксиоме: непростительно, если из-за личного забывают общественное. Неважно, почему, как и кто. Они даже принципиально не желают вникать в это. Важна аксиома: непростительно, если из-за личного...

И когда Варечка, разглядевшая в злополучном Фонякове честного и цельного человека, оценившая мужество, с которым он защищал свою любовь, встала на сторону «подсудимого», она все равно ничего не объяснила ни Толе, ни парню на брусьях, ни девахе из первого ряда.

Потому что у этих ребят не было в душе одного очень важного свойства — стремления внимательно и заинтересованно относиться к людям.



«Непридуманная история». Ж. Прохоренко — Варя, Л. Куравлев — Костя

Всем эпизодом собрания актер заставляет поверить в любовь Феликса. С каждой репликой я забывала, что Феликс еще очень молод (разве в молодости дело — Ромео было пятнадцать!), с каждой репликой все больше верила в его любовь. Несмотря на юмористически приземленные атрибуты, сопутствующие этой любви (пуговица, которой Феликс зацепился за Тасину авоську в трамвае, столовая, что после шести становится рестораном, тетка, считающая его «авантюристом»...), — несмотря на это, любовь Феликса и Таси приобретает благодаря исполнителю и поэтичность и силу. Ждешь, что сейчас встанет перед нами его подруга и... И вот встает девушка. Скорее ее можно назвать «девчушка». Маленького росточка, толстощекая, с хвостиками-бантиками из-под беретки, с круглыми пуговками-глазками, как у плюшевого медведя!

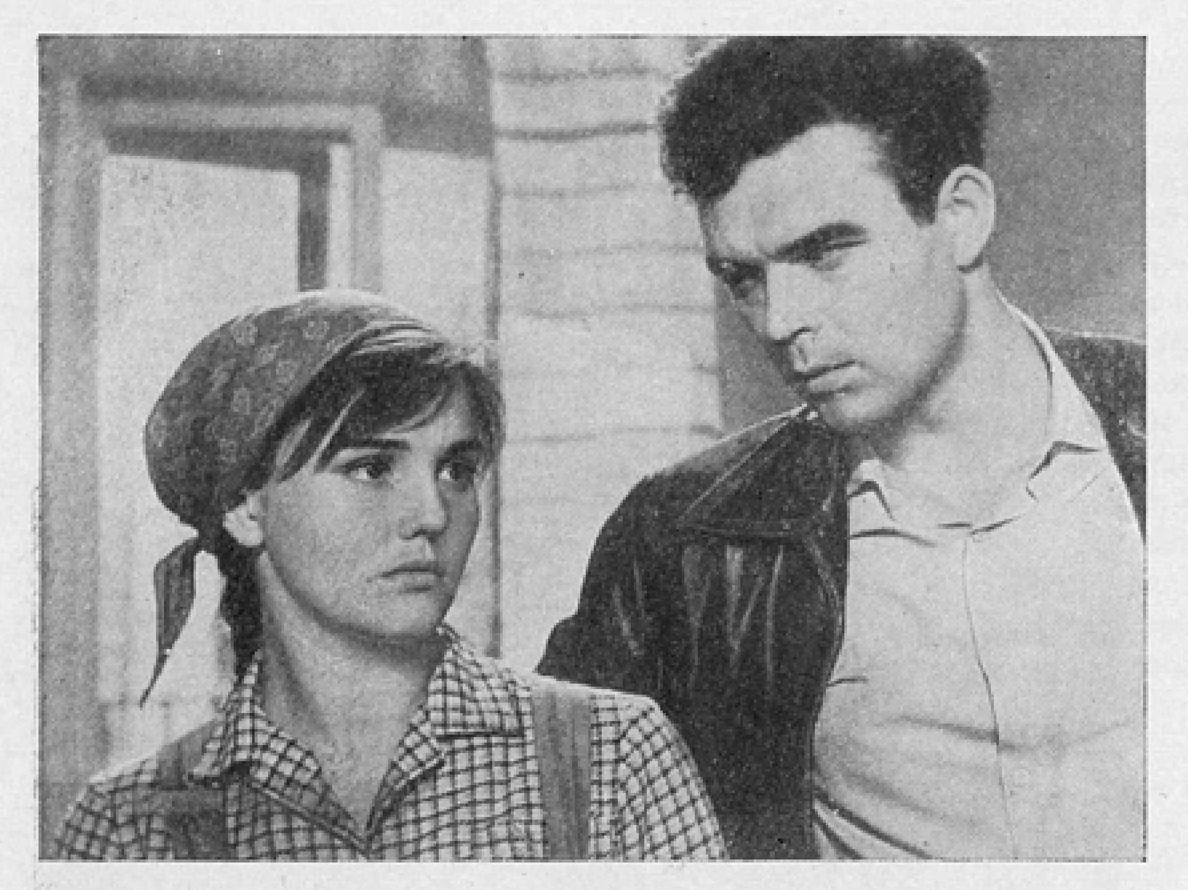
Неожиданно комичная Тася, злая ирония по отношению к парню на брусьях, юмористическая характеристика положительных персонажей — отчаянно вихрастого Фонякова, рассерженной Варечки с остро сверкающей на груди стеклянной брошью — во всем этом ощущаешь юмор Зверева, присущую ему интонацию. Но утопленная внутри многозначительно драматического и даже мелодраматического киноповествования, она приобретает черты какого-то вставного номера. Герои этого номера — каскадная пара — не в пример паре лирической вроде бы не воспринимаются всерьез. Вот как неожиданно «читается» Тася-пуговка в общей ткани фильма!

Сцена общественного суда не только сохраняет интонацию писателя — она умно и тонко несет в себе расстановку сил в конфликте. Варя, Костя (артист Л. Куравлев), да почти все собрание — люди человечные, с сердцем «большого калибра» (как определяет дядя Степан—В. Доронин это Варино человеческое качество). А Толя — парень с «вот такусеньким» сердцем...

Думается, чистота Вари здесь проявляется в полной мере. Пожалуй, эта сцена и эпизод, когда Варя сообщает о будущем ребенке,— лучшие у Жанны Прохоренко.

...Уже во время выступления Толи Варины глаза становятся все тревожнее. Она еще не все додумала, но уже мучается какой-то совершающейся здесь несправедливостью. И Варя берет слово. Глазастая девушка с косичками, по-девчоночьи уложенными на затылке, увлекает собрание. Голос ее звучит со взрослой материнской укоризной, а в глазах, прозрачных до донышка, копится гнев...

В сцене объяснения с мужем Варя совсем другая, но столь же обаятельная и убедительная. Там, на суде, мы видели Варю — члена коллектива, там весь ее темперамент был направлен на убеждение десятков людей. Здесь сцена интимная. Она говорит только с мужем, только для него. «Вот ты меня мучишь,— говорит Варя,— а меня нельзя мучить... Нельзя меня мучить...» И столько в ее улыбке еще не остывшей обиды, и детского смущения, и торже-



«Непридуманная история». Ж. Прохоренко — Варя, Г. Епифанцев — Анатолий

ства... И столько жалости к себе и неосознанной надежды, что теперь-то уж все будет хорошо, даже прекрасно!..

Итак, нам убедительно показали разность мировосприятия героя и героини.

Но что же происходит в картине после этого? В ней уже менее умно и менее тонко, иногда весьма поверхностно, а потому скучновато демонстрируется то же самое.

Возможно ли в принципе такое построение фильма, когда за экспозицией идет решение конфликта, а уже потом следуют еще несколько вариантов, подтверждающих это решение? В принципе мне представляется это возможным.

Собственно, это же было и у Зверева. В его истории исход событий был предрешен. А держал читательское внимание, привязывал к себе сам автор, его ироничность и тонкость создавали свой, особый «жанр» — немного грустного, немного комического светлого повествования.

В фильме все получилось по-иному. Он не «развертывается» по законам внутренней художественной необходимости, ибо В. Герасимов, мне кажется, не сделал главного — не разработал конфликт вглубь, а ограничился его внешней, событийной стороной.

Иллюстратор занял место художника-исследователя, размышляющего вместе с героями и вместе с нами, зрителями. Особенно видно это в трактовке образа Толи Левчукова.

Рассудим: Толя не барахольщик, не стяжатель, не лодырь, любит жену и ребенка... Он вовсе не накопитель, не раб вещей — это отлично показано в сцене, где Толя «делит» имущество. Но парень он душевно неразвитый. Ему безразличны люди, в конечном итоге — безразлично общество.

Откуда взялся Толя Левчуков в нашей жизни, как появляются на свет и живут среди нас ему подобные? Наверное, эти мысли волновали режиссера фильма, и отзвук их мы должны ощутить в трактовке образа.

Где-то в эпизоде суда мелькнули было причины, порождающие Левчуковых. Мы увидели там людей, родственных Толе по духу, и парня, что спрашивал: «А если бы ты вез патроны?» — и дивчину, что столько раз влюблялась... Мы ощутили в этих людях бездумье, увидели формализм, проникший в человеческие души. Но все эти мотивы, связанные с душевным уродством Левчукова, концентрируются в минутном эпизоде товарищеского суда. Фильм же в целом оставил конфликт неисследованным, поскольку герой на протяжении полутора часов лишь демонстрирует свою «отрицательность».

В фильме огорчает не только отсутствие глубокой режиссерской мысли; нельзя примириться со многими чисто профессиональными просчетами, с отказом от образного языка, с использованием уже отработанного в искусстве.

Вспомним такие банальные детали, как аист — символ семейного благополучия — или кружевные салфеточки, вышивки («шути любя, но не люби шутя») как символ мещанства... Повторяемость, бедность мизансцен — например, когда на втором плане опереточным ритмичным «мазком» появляются две фигуры: сначала это рабочие на стройке, а позже — подавальщицы в столовой... Здесь есть он и она, которые проходят, взявшись за руки, на фоне деревьев... Потом он и она, разлученные традиционным движущимся поездом... Иногда динамика кинематографа выражается наивно впрямую — просто герои разговаривают, бросая на ходу реплики, очевидно, чем быстрее они идут, тем больше, по мнению режиссера, кинематографического движения...

И талант актрисы и сама морально-этическая тема привлекут симпатии и интерес публики к картине «Непридуманная история». И это вполне естественно. И все же, полагаю, что трезвая оценка хороших и слабых сторон этого фильма принесет только пользу как кинематографу, так и зрителю.

В. ГРИГОРЬЕВ

Путь к доброй правде

Говорят, что С. Эйзенштейн, увидев однажды фильм начинающего режиссера, сказал: «Какой талантливый, неровный, несовершенный фильм! Из этого человека выйдет толк».

Для мастера главным было зерно таланта, самобытность. А несовершенство первой работы он считал не только простительным, но едва ли не обязательным условием дальнейшего роста художника. И нужно сказать, что парадокс этот очень часто оправдывался в кинематографической практике. Сколько мы видели режиссерских дебютов, где все было гладко и умело, но... режиссер так и оставался на всю жизнь этаким средним профессионалом.

И все же очень трудно бывает по первым работам судить о дальнейшем пути художника. Искусство часто опровергает наши предположения.

Тот, кто видел прежние работы режиссера А. Карпова — «Тишину», «Сплав», — вероятно, помнит, что трудно было в них найти обещание чего-то большого, по-своему яркого. Его фильмы не поднимались над так называемым «средним» уровнем. Мы подчас снисходительны к таким фильмам, считая их «нужными», «полезными», если в них затрагивается хоть сколько-нибудь важная общественная проблема. Но по большому счету следовало бы критиковать этот «средний уровень», потому что большая идея, интересная мысль не могут существовать в искусстве без яркой, самобытной формы, без таланта. В искусстве — повторяю известную истину — важно не только, *что* сказано, но и *как* это «*что*» выражено художником.

И, пожалуй, в самом Карпове работал строгий критик, иначе вряд ли он смог бы прийти сегодня к такому фильму, как «Сказ о матери»*.

Не скрою, я начинал смотреть «Сказ о матери», опасаясь еще одного среднего фильма. И первые кадры, первые сцены как будто подтверждали это опасение. Закадровый голос говорил о вещах очень значительных: «Это рассказ о женщине и ее сыне, живом и мертвом. Мертвом, потому что таким он значится в военных списках. Живом, потому что у него есть мать и невеста и они ждут его. Живом, потому что живы и будут жить миллионы его сверстников...»

А между тем на экране мать требовала в правлении колхоза лошадь, чтобы ехать за сыном в военкомат, и переругивались два старика: «Глухой!»—«Сам глухой!» Казалось, фильм так и будет продолжаться на этом уровне сдобренной нехитрым юмором бытовщинки или в стиле весьма слащавой сцены в военкомате, где семнадцатилетний Асан требует, чтобы его послали на фронт, а сам через окно обменивается обаятельными улыбками со своей невестой. Честно говоря, не очень верилось в эти безоблачные улыбки (ведь парень уходит, возможно, на смерть), не верилось в многозначительность военкома, который неторопливо, словно у него нет других забот, занимался Асаном (а ведь идут первые дни войны!).

Фильм мог бы и дальше так продолжаться, создавая лишь видимость правды, если бы не сцена проводов на фронт, неожиданно взорвавшая сладкую безоблачность предыдущих кадров. Заиграла привычная уже гармошка, зазвучали голоса прощания, всхлипывания, оклики. Пошла по толпе ручная кинокамера, выхватывая то крупные, то средние планы, заваливаясь и убыстряя свой бег до мелькания.

А потом в кадре появилось железнодорожное полотно. Отходил эшелон с новобранцами — и вдруг навстречу ему, отрезав его от толпы провожающих, пошел состав с разбитой военной техникой. Проносились мимо покореженные танки, изуродованные крылья самолетов. Люди в толпе кричали, пытались разглядеть лица тех, с кем они расставались. Но неумолимо грохотал встречный состав, закрывая уезжавших на фронт. Состав все шел, шел, казалось, не было ему конца. И здесь сознательное удлинение режиссером сцены создавало большое драматическое напряжение.

Так уродливым знаком разрушения вошла в жизнь героев война, так пришла в фильм суровая правда времени. И с этого момента уже иначе воспринималось все происходившее в фильме, иначе развивалось само киноповествование.

Дальнейший ход событий весь в неторопливом, пристальном авторском внимании к матери ушедшего на фронт Асана, к самым тонким и сложным движениям ее души. Здесь нужно сказать и о точно найденном авторами характере старой женщины, и об удивительной игре Амины Умурзаковой. Мы увидели актрису большого обаяния, художественного такта и драматической силы. И притом играющую не театрально, а истинно кинематографически, сдержанно, с большим внутренним наполнением каждой ситуации, каждого жеста, движения...

Мать ждет не дождется письма от сына, вся жизнь для нее — в известиях с фронта. И это как бы само

* Сценарий Д. Ташенова, А. Сацкого. Постановка А. Карпова. Оператор А. Ашрапов. Художник Ю. Вайншток. Композитор А. Бычков. Звукооператор Б. Левкович. Редактор В. Старков. «Казахфильм», 1963.

собой приводит ее к решению стать почтальоном. Молоденькие девушки одна за другой бросают сумку с письмами — не могут носить людям похоронные. И вот сумку поднимает мать. Надо видеть, как бережно, по-крестьянски собирает она рассыпавшиеся по земле конверты, как вытирает их от пыли о подол платья, чтобы понять всю тонкость и правдивость игры Умурзаковой в этой роли старой и доброй женщины.

Но мать неграмотная, она не знает даже, как пишется имя ее сына. И эта, казалось бы, маленькая деталь в данной ситуации создает удивительные возможности для нового и необычного раскрытия характера. Хороша по лиризму и наблюдательности сцена, когда мать просит девочку прочитать фамилии на конвертах и нарисовать значки, с помощью которых она распознает адресатов; или эпизод, где мальчик впервые учит старую женщину писать,—она пишет имя Асана.

А разве не точна в своей беспощадности реплика мальчика, пробегающего (в одном из эпизодов) на втором плане: «Ура! Папа домой едет! Ему руку оторвало!»

Работа почтальона, обязанность приносить людям не только добрые, но и тяжелые вести с неумолимой жестокостью ставит мать перед острой нравственной проблемой: как быть—строго и педантично выполнять свой служебный долг или поддаться зову сердца, которое не выдерживает вида людского горя и хочет оттянуть этот момент столкновения с несчастьем? Проблема эта неразрешима внутри себя, потому что рано или поздно известие о смерти придет в дом солдата, и отсрочка его — не всегда есть доброта, иногда она оборачивается своей противоположностью.

Хочется обратить внимание, что проблема эта — не сюжетная, не фабульная. Это проблема нравственная и, если хотите, философская: что есть подлинное добро и чем отличается оно от добренького самоустранения. Ведь спокойно носить в сумке чужую беду — это значит самоустраниться от действительности, жить по формуле: «Слава богу, у нас хватит сил перенести горе ближнего».

Но героиня фильма не может жить по этой формуле. Горе каждого — ее горе. Радость каждого — ее радость. В этом приобщении к нравственным испытаниям всего народа — высокая суть образа матери. И поэтому-то она не одинока, хотя сын ее ушел на фронт.

Тут вспоминаются слова Джона Донна, взятые Хемингуэем в качестве эпиграфа к роману «По ком звонит колокол»: «Нет человека, который был бы, как остров, сам по себе; каждый человек есть часть материка, часть суши; и если волной снесет в море береговой утес, меньше станет суша... Смерть каждого умаляет и меня, ибо я один есть всем человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе».

Сходная мысль лежит в основе фильма. Она выявлена и в другом эпизоде, где мать приносит похоронную старику — секретарю правления колхоза — и оставляет ее на столе, пока тот готовит чай. Старик еще не видел похоронной, хотя уже догадался о ней по поведению матери, и когда камера медленно поднимается от кипящего чайника к лицу старика, которое всегда было насмешливо-ироничным, мы видим на нем застывшую маску непереносимой боли... Это настоящий кинематограф — и по простоте приема, и по внешней, эмоциональной сдержанности, и по внутренней силе.

Но вот горе приходит к самой матери. Смерть, которую она разносила в конвертах другим, пришла теперь к ней в дом. Очень точно драматургически сделаны переходы от наполненных светом и ликованием кадров, когда мать впервые выкладывает из соломинок имя Асана, к сцене в военкомате, где она узнает о смерти сына, и затем, в свою очередь, к эпизоду преодоления трагедии, к катарсису.

Я имею в виду эпизод косьбы в грозу. Его трудно пересказать, потому что сделан он чисто кинематографическими средствами.

Косят женщины и старики. Косят под наползающими свинцовыми тучами. Косят под проливным дождем. Гремит гром, хлещет вода, и раскаты грозы

«Сказ о матери».
А. Умурзакова — мать, К. Есимбеков — сын



вдруг неуловимо переходят в звуки боя, в треск пуль, в крики «ура». А косьба все продолжается — в ускоряющемся ритме, в захватывающем монтаже. И возникает не просто ощущение того, что преодолено горе, побеждена смерть, — возникает какое-то новое, более глубокое понимание сути того, что мы называем победой народа в войне. Это уже не просто косьба под дождем, это бой, это коллективное действие народа. И, я думаю, не ошибусь, если скажу, что по своему эпическому звучанию сцена косьбы — самая значительная, самая впечатляющая, лучшая в фильме.

Эта сцена обращает мысль к самым истокам силы народного характера, как, впрочем, и другой эпизод — бессловесный поединок матери с пленным немцем, которого она случайно увидела на железнодорожной станции. Этот немец, вначале такой невозмутимый, насвистывающий вальс Штрауса, не выдерживает долгого и спокойного взгляда матери. Я подчеркиваю — спокойного. В этом взгляде — не гнев, а сила, не возбуждение, а уверенность, не презрение даже, а глубинное желание понять: кто ты, как ты стал убийцей и для чего вообще рождается на свет человек — для добра или для зла? И немец не выдерживает этого взгляда, этой молчаливой силы утверждения добра — вопреки злу, смерти, войне!

Той же силой утверждения добра проникнута сцена приезда в колхоз эвакуированных из Ленинграда детей, которая заканчивается криком: «Солдат идет! Солдат идет!»

Этот крик уже однажды раздавался в селе. Тогда приехал раненый сын председателя колхоза Абдикерим.

Кто же сейчас?

Звенит по селу ребячий крик... Тают сосульки... Бурлит горная река... Мелькают цветущие ветви яблони... А по дороге где-то далеко идет солдат. Вглядываются вдаль матери, до боли напрягают глаза... Идет по дороге солдат. К кому идет он? Чей он сын?

Так кончается фильм. И этот финал — с монтажной сменой времен года, с далекой фигурой идущего по дороге солдата — вновь уводит киноповествование от бытовой конкретности к философичности. Финал приобретает обобщенное, символическое звучание. Ждут матери... Ждет земля... Сын жив!.. Сын вернулся!..

Да, «Сказ о матери» оправдал свое название, свою заявку на эпичность.

Есть, конечно, в фильме немало слабостей. Порой это театральность в исполнении эпизодических ролей. Это ненужные, на мой взгляд, чисто иллюстративные сцены на фронте: воздушный налет, танковый бой. Это навязчивая, зачастую мешающая смотреть фильм музыка, лишние реплики, от которых можно было бы освободиться без всякого ущерба.



«Сказ о матери». А. Умурзакова — мать

Я ограничиваюсь лишь перечислением недостатков, потому что в этом фильме куда больше хорошего, чем плохого. А сколько человечности во всех его героях: и в матери, и в военкоме (его сдержанно и мягко играет сам режиссер), и в председателе колхоза, и в его сыне Абдикериме, и в Шолпан, и в маленьком ленинградце Сережке.

Случайна ли эта удача?

Пожалуй, нет.

Я думаю, что здесь сыграло свою роль многое. Во первых, в руки А. Карпова попал хороший сценарий Д. Ташенова и А. Сацкого, в котором были заложены немалые, чисто кинематографические возможности для создания живых и драматичных образов. Главную роль в фильме исполняет прекрасная актриса. Важно, чрезвычайно важно, что режиссер вместе с ней и другими исполнителями целиком доверился кинематографу, с его выразительными возможностями, с его специфическим ритмом и «вторым планом».

Авторы фильма не ограничились голой фабулой, а пошли вглубь, к философскому осмыслению существа человеческих характеров.

«Сказ о матери» — фильм талантливый и неровный. Значит, от авторов его можно многого ожидать!

М. ЛЬВОВСКИЙ

Логика жанра

Так и писалось тогда на киноафишах: «Трюковый фильм». Мы были мальчишками и, затаив дыхание, следили, как под звуки разбитого рояля герой очередного «боевика» перепрыгивал с лошади на лошадь или выстрелом из пистолета рассекал веревку, на которой должны были повесить его лучшего друга.

Нам, пионерам, делившим весь мир на «красных» и «белых», не было дела до сокровищ, за которыми охотился какой-нибудь Вильям Десмонд или Чарльз Хетчисон. Усилием воображения мы превращали благородных киногероев в «красных», чтобы они не растрачивали мужество и ловкость для достижения мелких, корыстных целей. А когда появились «Красные дьяволята», сразу затмившие «Спидов» и «Знаки Зорро», мы полюбили их на всю жизнь. Прошли годы, и, став отцами, мы с нетерпением ждали, когда же с ними встретятся наши сыновья. Но сыновьям их долго не показывали. Сыновья видели немало хороших фильмов — серьезных и смешных, умных и тонких. Но среди них не было ни «Красных дьяволят», ни, скажем, «Мисс Менд». Нет, речь идет не вообще о приключенческом жанре. Были и «Джульбарс», и «Тайна горного озера», и многие другие более или менее удачные приключенческие картины. Но на афише какой из них можно было бы написать: «Трюковый фильм»?

А может быть, сегодняшним мальчикам вовсе не интересно смотреть, как велосипедисты обгоняют мчащиеся поезда и придуманные герои прыгают раза в три выше настоящих чемпионов? Может быть, увидев на экране, как, сорвавшись с крыла самолета, отчаянный смельчак падает непременно в снежный сугроб и наперекор всему остается невредимым, эти мальчишки скажут, что так не бывает? Может быть, они ни разу не улыбнутся, если им показать трюковую эксцентрическую комедию, над которой мы хохотали в детстве?

Создатели кинофильма «Пропало лето»* драматурги А. Зак и И. Кузнецов и режиссеры Р. Быков и Н. Орлов прежде всего поверили в то, что не ушло еще время приключенческой эксцентрической комедии. Зная, что мечущиеся фигурки Гарольда Ллойда и Монти Бенкса, улепетывающие от полицейских, не вызывают сегодня былого веселья, они, как видно, отвергли мысль о том, будто все дело тут в устаревшей кинематографической технике. И оказались правы.

Неоднократные попытки механического перенесения приемов старой трюковой комедии в современную почти всегда терпели неудачу, а «Пропало лето» — я сам был тому свидетелем — вызывает дружный ребячий смех.

Очевидно, авторы новой комедии справились с более трудной задачей: в атмосфере современного фильма они нашли возможности возникновения эксцентриады.

История о мальчике-неумейке, которого обстоятельства превращают в ловкого спортсмена и «мастера на все руки», традиционна. Но эксцентрической комедии всегда было свойственно тяготение к традиционному сюжету, потому что ее свежесть и неожиданность чаще всего результат эксцентрического, необычного авторского подхода к чему-то привычному, знакомому. Не потому ли старые комические ленты нередко заключали в себе элемент пародии или были даже целиком пародийны (как голливудские пародии на «Трех мушкетеров» или наш «Поцелуй Мэри Пикфорд»)?

Просматривая сегодня эти фильмы, мы часто не замечаем их пародийности, потому что забыли предмет пародии. А когда в первых кадрах «Пропало лето», изображающих место будущего действия, на экране возникает пустая комната и аппарат, «тревожно» панорамируя с предмета на предмет, так сказать, вводит зрителя в обстановку, зал хохочет. Точно так начинались десятки «серьезных» остросюжетных психологических драм и детективов, которые мы и, разумеется, наши дети смотрели совсем недавно. Голос за кадром с подчеркнутой сдержанностью помогает войти в обстоятельства дела, и мы смеемся, потому что вдруг понимаем, как нам изрядно поднадоел предмет пародии.

Важно отметить: современен и сам способ пародирования. В закадровом голосе едва уловимы нотки иронии. Оператор «достоверен» и «документален» ничуть не меньше, чем в «серьезных» фильмах. И только пародийный текст да неожиданно возникший на экране портрет покойного дядюшки героя обнаруживают сатирические намерения авторов. (В покойном дядюшке нельзя не узнать популярного артиста С. Филиппова.)

Итак, с первых же кадров авторам удалось как бы заключить безмолвный договор со зрителем. Авторы получили право вести необычный рассказ. Но зритель

---

* Сценарий А. Зака, И. Кузнецова. Постановка Р. Быкова, Н. Орлова. Операторы Г. Цекавый, В. Якушев. Художник А. Кузнецов. Композитор Б. Чайковский. Звукооператоры М. Бляхина, Б. Зуев. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм», 1963.

будет теперь очень чутко следить, чтобы нигде не было нарушено главное условие: любые трюки и самая невероятная водевильная путаница не должны противоречить нашим сегодняшним представлениям о достоверности событий и характеров.

Когда мальчика-неумейку примут за чемпиона велосипедного спорта, зритель не скажет: «так не бывает». Он охотно согласится и с тем, что родные тетушки, которых великолепно играют артистки Л. Чернышева, З. Федорова и А. Дмитриева, приняли «чужого» мальчика за своего единственного племянника, согласится с поистине невероятными подвигами, которые этот мальчик совершает, чтобы не подвести настоящего чемпиона.

Вот-вот может раскрыться случайный обман. Но каждый раз находчивость героя или невероятное стечение обстоятельств откладывают развязку, отчего действие становится еще более стремительным.

Из двери в дверь своей квартиры мечутся три тетушки, разыскивая «племянника». Они не только не сталкиваются, но даже не замечают друг друга. Ускоренная съемка. Тут-то уж зритель мог бы сказать: «так не бывает», — но он хохочет. Тетушки не просто условные комические персонажи из старой ленты. Нет, у каждой свой, современный, узнаваемый характер, и традиционный комедийный трюк — эксцентрическое проявление их характеров.

Грузный экспедитор, награждающий всех кукурузными початками, каждый раз произнося свое постоянное «держи», мог бы уже только благодаря такому испытанному приему вызвать раздражение. Но артист М. Пуговкин играет не банального комедийного толстяка, а современный образ, и примелькавшийся прием превращается в находку.

Сыграть тысячу первого смешного милиционера почти невозможно, но это сделал артист А. Лебедев, потому что и он, казалось бы, вопреки требованиям жанра, искал не комедийное, а достоверное.

Итак, создатели фильма справились в основном с труднейшей задачей. Они нашли ту меру условности, которая необходима сегодня для эксцентрического фильма. Эту меру нельзя вычислить, рассчитать. Ее можно только почувствовать, угадать. В ней — одно из важнейших проявлений таланта художника. Поэтому бесспорно: фильм «Пропало лето» сделан талантливыми людьми. Особенно это хочется сказать о Р. Быкове, потому что новая комедия, судя по всему, является продолжением его настойчивых поисков в этом жанре.

Но не все угадали комедиографы.

В фильме два героя: «мальчик-неумейка» и «настоящий чемпион». У первого все достоверно и смешно. «Настоящему чемпиону» в картине делать нечего, несмотря на то что он активно участвует в событиях и по всем правилам включен в развиваю-



«Пропало лето». Сережа Гудко — Валерий, Володя Евстафьев — Жека



«Пропало лето». Л. Чернышева — тетя Саша, З. Федорова — тетя Даша, А. Дмитриева — тетя Маша

«Пропало лето». Володя Евстафьев — Жека



щийся сюжет. Ему нечего делать, так как зерно его образа-антипода не может «прорасти» в эксцентрическом фильме. Правда, логика жанра позволяла создать романтический образ мальчика, у которого «все получалось». (Получалось, да так лихо, чтобы это вызывало и смех и восторг!)

Вместо этого в картине авторы заставили мальчика отпустить на волю всех цепных собак города и кормить их, демонстрируя этакое чаплиновское сочувствие к четвероногим. Свора собак, неотступно преследующая сердобольного чемпиона, — прямая цитата из чаплиновского фильма. И если нашествие собак на базар все же вызывает смех в зрительном зале, то вряд ли он должен радовать авторов.

А превращение маменькиного сыночка в победителя велогонок сделано настолько интересно и с таким юмором, что Жека стал одновременно и юмористическим и романтическим героем. В самом деле, в начале фильма зрители над ним смеются, а потом, смеясь, восхищаются. Для эксцентрической комедии это самое закономерное решение. И может быть, просто не стоило столько внимания и места уделять антиподу.

Посмотрев комедию «Пропало лето», ребята говорят о ней друг другу: «А помнишь, как он на велосипеде по бревну проехал?», «А помнишь, как он запаял все кастрюли и чайники?»

Эти «а помнишь» мы произносили когда-то после «Красных дьяволят». Именно: «А помнишь, как он...»

Значит, удалось авторам комедии «Пропало лето» сделать какие-то мгновения жизни киногероев столь заразительными, что юным зрителям хочется воскрешать их в памяти, чтобы вновь и вновь переживать пусть маленькие, но все же подвиги мужества и ловкости, подвиги преодоления трудностей.

Трюковая эксцентрическая кинокомедия, разумеется, не может создать глубокий и многогранный образ положительного героя. Но ее сила в том, что она непосредственнее, нагляднее, чем многие серьезные картины, может продемонстрировать красоту и заразительную привлекательность таких его немаловажных черт, как смелость, сила, умение. Мне кажется, что создатели фильма это доказали.

В наше время героя какого-нибудь зарубежного трюкового фильма не превратишь в «красного». Именно благодаря современной конкретности кинематографических образов. А значит, тоньше и ядовитее идеологическая оснастка, казалось бы, безобидных «боевиков». Поэтому, если мы не хотим, чтобы наши дети про героев буржуазного кинематографа говорили: «А помнишь, как он...», нам следует с вниманием относиться к таким фильмам, как «Пропало лето».

Л. ГУРЕВИЧ

Без ясной цели

Если бы кому-либо из людей, даже отдаленно связанных с кино, сказали, что сделать фильм в современных условиях не так уж трудно, он бы только улыбнулся. Ведь известно, каких усилий требует сложнейший труд кинематографиста.

Обо всем этом я думал, когда смотрел фильм «Ждите нас на рассвете»*. Думал с самым глубоким уважением. Вот здесь, вероятно, оператор часами простаивал в холодной воде, чтобы снять захлебывающихся коней. Здесь в десятках «дублей» падал навзничь с коня актер. Сюда, на кручу, в старые каменоломни, обливаясь потом, затаскивали осветители пудовые приборы. За кадрами фильма виделись ранние подъемы группы, недюжинная энергия администрации, неутомимость режиссера.

И все же как раз эту сторону работы в кино можно назвать не самой сложной. Потому что успех любой картины решает другой, менее очевидный, но неизмеримо более важный труд художника.

Смотришь «Ждите нас на рассвете» и все больше убеждаешься: что-то было неладно именно в этом главном труде — иначе не получилось бы ленты, достаточно профессиональной, но тусклой и какой-то уж очень вторичной по восприятию и отображению мира. Я вовсе не хочу сказать, что авторам фильма остались неведомы долгие раздумья над строем сценария, поиски ярких характеров, тщательный отбор каждого слова в диалоге и еще многое из того, что называется творчеством. Но избранная тема — один из героических эпизодов революции— требовала подлинно новаторского решения.

Казалось бы, в работе над картиной соединились зрелость и знание с молодостью и желанием сказать

*Сценарий Э. Лотяну, И. Прута. Постановка Э. Лотяну. Оператор Л. Проскуров. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композиторы Г. Няга, В. Сырохватов. Звукооператор А. Камерзан. Редактор Б. Мовилэ. «Молдова-филм», 1963.

свое слово в искусстве. Один из авторов сценария — опытный кинодраматург И. Прут, другой (он же постановщик фильма) — дипломант ВГИКа Э. Лотяну. Владение законами искусства и попытка их переосмыслить, такт профессионала и порыв дебютанта, умудренность очевидца и неожиданность свежего истолкования «вечной» темы — так мы обычно представляем подобные союзы, и потому сожалеем, что они редки, и потому особенно многого ждем, когда они возникают.

И все-таки скажу заранее — на сей раз неудача. И если попытаться кратко объяснить ее, то придется сказать, что опыт обернулся исхоженными путями реминисценций, а молодость — псевдоноваторством, эпигонским повторением «модных» композиций, мизансцен, а иной раз целых ситуаций.

...1919 год, Бессарабия. Отряд партизан окружен румынскими королевскими войсками. Пробиться можно при одном условии — если будут патроны. Чтобы достать их, шестеро смельчаков уходят в трудный поход с риском для жизни. Пятеро погибают, шестой привозит патроны в отряд.

Даже при беглом пересказе сюжета понятно, что сценарий дает основу для различных жанровых решений. Пожалуй, точнее всего героический приключенческий фильм. Возможно и другое — романтичная и глубокая картина о людях революции. Не случайно сценарий раньше назывался «Одиссея шестерых». Видимо, авторам хотелось внимательно и любовно рассказать об очень разных людях, связанных единым смыслом жизни — Революцией. Примерно так и говорит о них в начале фильма командир. Этот тон задается сразу. И настроившись на такую «волну», можно даже не заметить неудачный прием: шестеро поочередно проезжают на экране, а командир за кадром кратко представляет комиссару («заодно» и зрителям) каждого героя. Повторяю, можно не заметить, если бы эти «аннотации» не оказались, по существу, почти единственной заявкой на раскрытие образов шестерых. Что добавил нам фильм о Лайоше Варади (В. Волчик), кроме заданного сначала — «музыкант»? Как открылся нам русский паренек Алеша Демин (В. Панарин)? Появились ли новые краски у Фане Фелинару (Д. Карачобану) или Штефана Мугуре (Ю. Кодэу)? Первые две-три части все время пытаешься запомнить каждого из шестерых и досадуешь на себя за непонятливость. Но проходит шесть-семь частей, а к познаниям о героях прибавляется немногое. Конечно, мы увидели, что каждый из героев смел, отважен, верный друг и преданный революционер. Для приключенческого фильма этого, может быть, и хватило. Для заявленной вначале «Одиссеи шестерых» огорчительно мало.

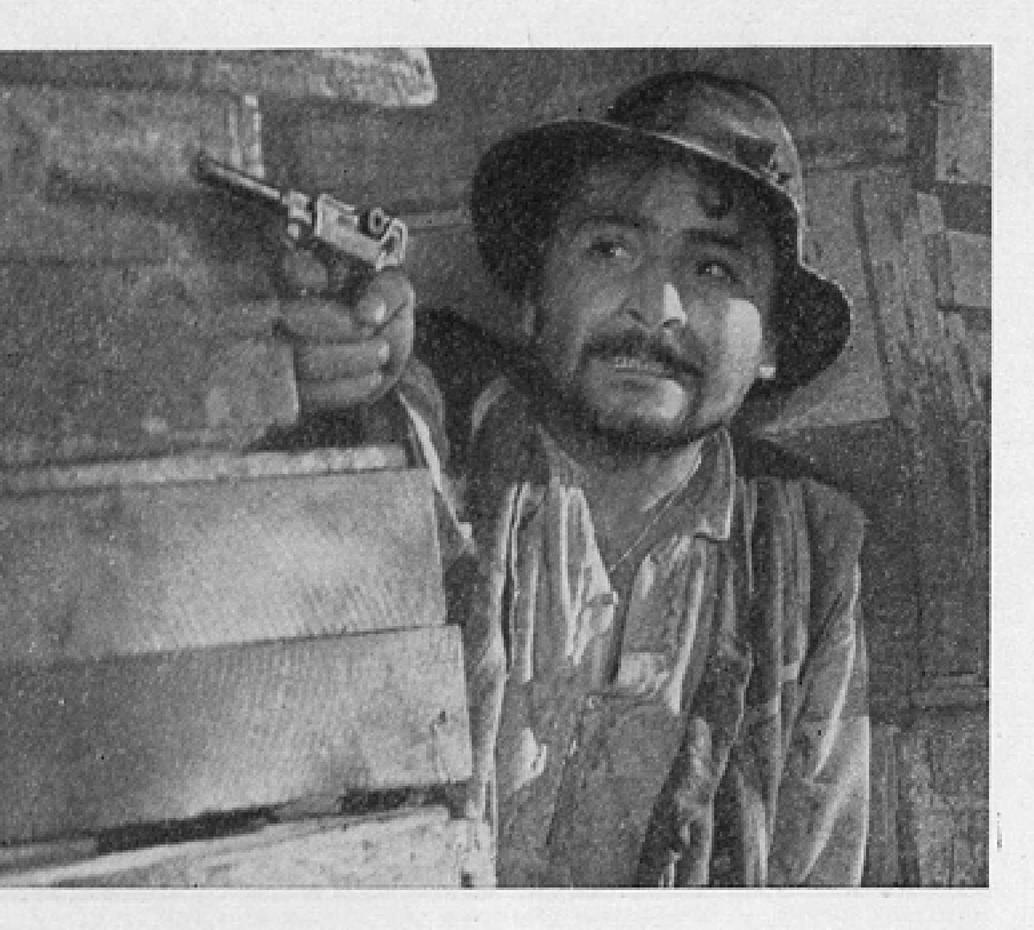


«Ждите нас на рассвете». И. Шкуря — Мирча Ласку

Фильм вскоре сбивается с жанрового строя. От затянутых «психологических» ритмов он срывается в детектив. Солдаты хотят проверить бочку с рыбой, а в ней — патроны; пароль сообщают на ухо элегантному подпольщику во фраке метрдотеля; красивая буфетчица, конечно, тоже «своя». А в заключение — поставленная по всем правилам перестрелка и погоня в порту. Пьяные офицеры и их дамы с визгом переворачивают ресторанные столики, летят бутылки, выстрелы гремят среди штабелей грузов. Во всем этом есть известная профессиональная лихость, заимствованная, впрочем, из десятков просмотренных фильмов. Трое из шестерки гибнут, почти не остановив на себе внимания зрителя. Зато вслед за отчаянной перестрелкой под звуки хора á capella (!) на фоне восхода плывет парусник с патронами. Так венчается эклектический разнобой.

...Дух реминисценций витает над фильмом. Уже сама исходная коллизия никак не нова, тем более для автора «Тринадцати». Но так же хрестоматийно-цитатны и другие эпизоды фильма.

Истосковавшийся по мирному труду солдат-крестьянин. Разумеется, его путь лежит мимо родного села. Нарушая дисциплину, он заезжает домой, застает новорожденного сына и, конечно, погибает, захваченный жандармами. ...Другой партизан — из других мест. Он тоже мчится в родное село, но оно разрушено и сожжено. ...Юноша из буржуазной семьи Мирча Ласку, примкнувший к революции (поче-



«Ждите нас на рассвете». Д. Карачобану — Фане Фелинару

му и как — неясно). Попав в плен, он отвергает лесть и подкуп и гибнет...

Хочу опередить оппонентов: мне тоже известно, что «все ситуации уже использованы» и что важна не ситуация, а ее конкретное художественное воплощение. Но в том и беда фильма, что решения его в большинстве случаев представляют собою штамп.

Как показать тоску по мирному труду? Оказывается, просто: солдат нагибается с седла, растирает в руках горсть земли, прочувствованно произносит: «Самое время пахать!»

Допрос пленного героя? Бравый королевский полковник нервически стучит пальцами по стеклу коллекции распятых на булавках бабочек — расчет на «ассоциативное мышление».

Враги? Пожалуйста: французская речь, нафабренные усики, светская беседа о весне и красотах природы (так сказать, штамп «второго порядка» — вместо тупых солдафонов).

Подобным же образом раскрывается и национальный характер. Вот цыган Фане: воспоминания о красавице Замбелике, виртуозное владение ножом и — увы! — кража коней. Только в несколько анекдотическом аспекте: Фане присягнул на иконе больше не красть, но во имя революционного долга (!) нарушает клятву.

И так далее. Конкретно — ниоткуда, но предельно знакомое. Не чужое, но и не свое. Просто первое, что пришло на ум, лежало, как говорится, под рукой, не требовало затрат того самого «главного» труда.

Я хочу быть понятым правильно. Не снобистским презрением к «избитым» темам, а наоборот, желанием видеть героическое и высокое на экране в их подлинный рост продиктована требовательность к авторам. Они брались за слишком серьезный «гуж», чтобы можно было отделаться испытанными приемами. Поверхностное решение способно лишь дискредитировать ответственную тему.

Но дело не только в банальности диалогов или мизансцен. Огорчает еще и претенциозность режиссуры. Есть в фильме кадр: люди на берегу Дуная ждут парусника. Это был бы хороший и скромный, полный напряжения кадр, если бы рядом не оказалось укрупнения: ноги партизана в сапогах в воде, перекатывается волна. А зачем, спрашивается, стоять в воде, когда сделай шаг назад — и ты на песке? Но ведь тогда не будет «выразительно».

Такова эстетика фильма. Повинуясь ей, крутятся в глазах запрокинувшегося больного Мирчи Ласку стволы и ветви (как у Урусевского); ветер сгибает траву и кусты после кадров смерти героя (как в «Тихом Доне»); навстречу огромному диску заходящего солнца (как у Дербенева) скачут кони; пошатываясь и хватаясь за стены (как в «одном заграничном фильме»), бежит смертельно раненный Алешка, чтобы повиснуть мертвым на якорных цепях (как в «Бесприданнице»), красиво подчеркивая контражурное освещение и «компонуясь» с парусом в глубине (как в «Сорок первом»)...

Претензия на значительность, режиссерская «педаль» портят даже удачные эпизоды фильма. Удачна сцена, где Кулай (И. Гуцу), отвлекая жандармов от крадущихся друзей, пляшет «цыганочку». Но она теряет правдивость из-за преувеличенно карикатурной фигуры офицера и подчеркнуто-подобострастных солдат. Или другой эпизод: «музыкант» Лайош встречает в брошенном помещичьем доме учителя музыки, и в опустевших стенах звучит дуэт скрипки и фортепьяно. Авторы фильма словно не верят, что их мысль о способности подлинного искусства объединить людей дойдет до зрителя. Появляются глубокие паузы, сомнамбулическая отрешенность учителя, крупные планы «вдохновения». Режиссер верен поверхностно воспринятой современной стилистике длинных планов и медленных ритмов. А рядом — «врезки» крупных планов и деталей, плохо связанные с атмосферой действия,— казалось бы, «немодный» прием. Исток противоречия все в том же — в поисках весомости, отсутствующей в сценарии, в поисках значительности во что бы то ни стало, где бы то ни было.

Встреча с первой работой режиссера — всегда ожидание события. Ждешь свежего взгляда на мир и неповторимости в его выражении. Готовишься извинить недостаток «техники» во имя большего. Слу-

чилось же наоборот: Эмиль Лотяну в первой своей картине неплохо владеет кинематографическим ремеслом. Мизансцены вполне «выстроены», почти нет монтажных огрехов. И при всем этом картина лишена своеобразия. А главное, не обнаруживаешь мысли, волнующей художника.

Наверное, авторов фильма не очень тревожил «утилитарный» вопрос: «для чего поставлена картина?» Два недавних посвященных революции фильма — «Мичман Панин» и «Павел Корчагин» — не спутаешь не только из-за несходства темы или художественной манеры авторов. Если в первом из них цель художника — утверждение радости подвига, то второй фильм — суровое напоминание сегодняшним молодым о цене подвига. А в «Ждите нас на рассвете» не проступает свое понимание творческой задачи. Отсюда и остальные просчеты картины.

Мне довелось видеть раннюю работу Э. Лотяну — короткометражный фильм «Хора маре», посвященный танцевальному ансамблю «Жок». Это была талантливая картина. Конечно, ее ярко выраженному молдавскому колориту способствовал сам материал фильма. И все же, помимо этого, чувствовалось знание народных традиций, понимание национального начала. Куда же исчезло все это? Редкие этнографические приметы — костры, плывущие по Дунаю в день свадьбы, или звук дрымбы — не создают, к сожалению, национальной формы в «Ждите нас на рассвете». Что же касается таких специфичных атрибутов, как скрипач около корчмы или кувшин вина, подаваемый чернокосой смуглянкой-молдаванкой, то их можно простить начинающему журналисту, впервые увидевшему эти края, но никак не художнику, выросшему на молдавской земле...

В. ДЕМИН

Спор гвоздики с маргаритками

Где-то в прежних картинах М. Чиаурели мы уже видели анфилады этих колонных залов и торжественно вышагивающий генералитет. Когда-то мы уже спускались в такие же вот образцово оборудованные подземелья и слушали рассуждения о том, сколько метров железобетона отделяют нас от поверхности земли. Встречали мы в свое время и двойника нынешней Марты Функ, воссозданного той же Верико Анджапаридзе; к слову сказать, трагедийная фигура матери, проклинающей войну, в том варианте больше удалась замечательной актрисе. И уже откровенно авторизованной цитатой воспринимаешь кадры девушки-акробатки, наплывом превращающейся в свастику. Восемнадцать лет назад, ведя речь об обманутой и проданной фашистам Франции, режиссер употребил тот же метафорический ход, подчеркнув изобретательным ракурсом муку и слезы распинающей себя Марианны.

Но, значит, такая ассоциация входит в намерения художника, если он демонстративно подчеркивает ее аналогичностью приема, поставленного на службу новой мысли. Создается впечатление, что и фильм «Генерал и маргаритки»* в целом призван стать переосмыслением прежней поэтики, очищением, обновлением ее, приведением в боевое соответствие с задачами нынешней действительности.

Художник своеобразный и противоречивый, М. Чиаурели начал свой режиссерский путь добрых тридцать пять лет тому назад. Сатирическая интонация, приемы, близкие публицистике, столь характерные для его работ того периода, позднее дополняются тягой к монументальному. Борьба и взаимопроникновение этих основ приводили к тому, что уже в пределах одного произведения героический монумент соседствовал с карикатурой, пропагандистский плакат перерастал в фантастическую фреску, условное начало выливалось в приемы сказа, легенды. Причем все это облекалось в форму исторической хроники, внешне претендуя на документальную достоверность.

Теперь М. Чиаурели как будто бы пересматривает свой арсенал. На передний план снова выступает публицистическое начало. Монументальные формы в известном смысле становятся оружием пародии; доза иронии доказывает лишний раз, как близко смешное к величественному. И уже вступительными титрами картины художник предупреждает, что в ней нет претензии на документальность: «События, о которых мы рассказываем, в действительности не происходили. Так может случиться, если...» Таким

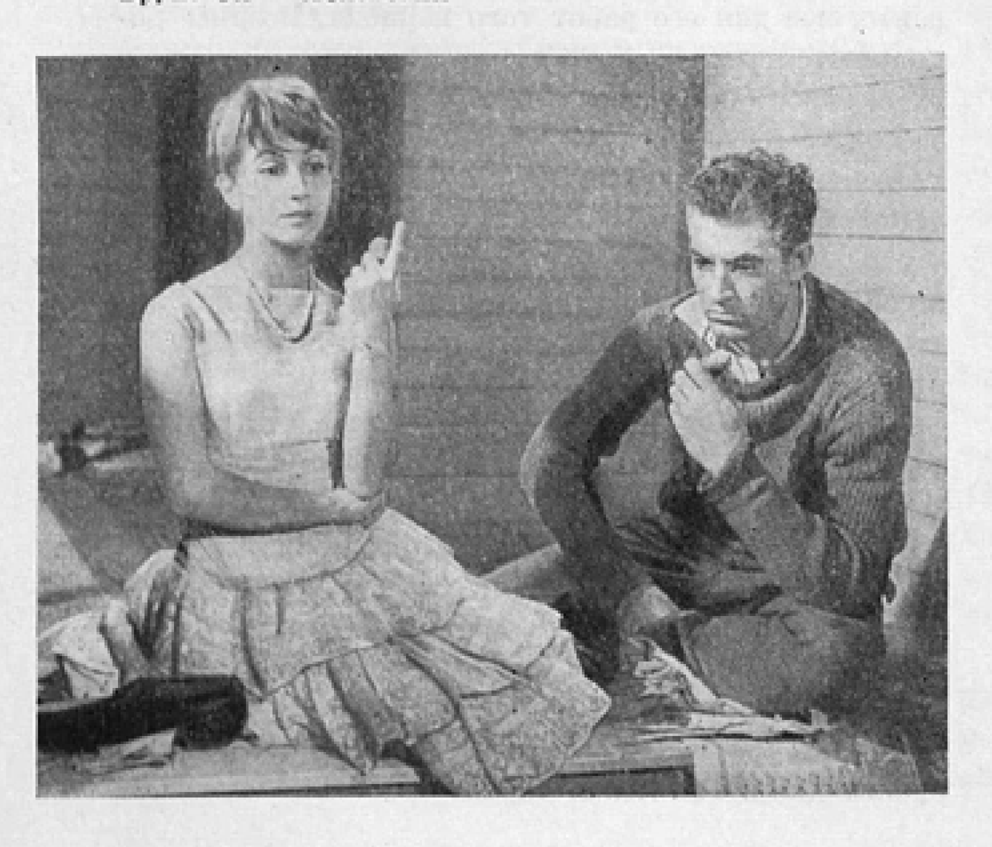
* Сценарий А. Филимонова, Н. Шпанова при участии М. Чиаурели. Постановка М. Чиаурели. Оператор Г. Челидзе. Художник Р. Мирзашвили. Композитор А. Мачавариани. Звукооператор О. Гегечкори. Редактор А. Махарадзе. «Грузия-фильм», 1963.

образом, вести беседу со зрителями намерено средствами неприкрытой условности. Этого требует теперь подход художника к своему материалу.

Посмотрев фильм, фразу, предпосланную картине и интригующе оборванную на полуслове, без труда заканчиваешь следующим образом: «...если в руки реваншистов попадет атомное оружие». Грандиозная провокация, возникшая на этом допущении, стала событийной канвой фильма. Заправилы вымышленного военного блока UFRA решают путем одной такой бомбы осуществить свои милитаристские надежды. По их расчету, стоит провокационно сбросить ядерную бомбу, как сразу же, сама собой, сработает военная машина Соединенных Штатов, подготовленная для массированного удара по Советскому Союзу. Разработка плана этой провокации, оснащение самолета без опознавательных знаков, вербовка экипажа, драматический полет к месту назначения и, наконец, бесславный провал всей затеи стали сюжетными перипетиями произведения.

М. Чиаурели не скрывает тематической переклички своего фильма с известным американским фильмом «На берегу». Один из летчиков пересказывает коллегам финал виденной им кинокартины: дикое зрелище обезлюдевшей земли, ветер метет листья, рвет афишку с последним, оставленным втуне призывом опомниться... Но размашистой манере М. Чиаурели чужда скромная приглушенность красок Стенли Креймера, целью которого было потрясти зрителя не столько размерами катастрофы, сколько обыденными подробностями самоуничтожения человечества. М. Чиаурели к тому же не собирается умолчать о том, по чьей все-таки вине разразилось термоядерное самосожжение. Он намерен впрямую, в открытую обличить виновников возможной беды. Он избирает незамаскированную условность как путь к броской ясности выводов.

«Генерал и маргаритки». С. Чиаурели — Зося, Бруно Оя — Леховский



Персонажи картины как бы представляют определенную группу, определенную категорию людей. Так, Марта Функ (В. Анджапаридзе) оказывается собирательным образом матери, которая не может забыть своих утрат и лишений в прошедшей войне. Ее последний, только-только подросший сынок символизирует ту часть молодого поколения, что оболванена милитаристской пропагандой, развращена и готова хоть сейчас отправляться на бойню. Вольфганг Функ (А. Смирнов) представляет в фильме тех, кто превыше всего ставит набитый бумажник, кто, не размышляя, с огорчительной готовностью, выполнит любой приказ начальства, даже угрожающий его собственной жизни. Другой вид пособничества поджигателям представлен фигурой штурмана Тибора Калаи (О. Коберидзе). Этот, напротив, способен самостоятельно мыслить, но, распространяя неустроенность своей жизни на всю вселенную, находит, что старушка Земля вполне достойна лететь в тартарары.

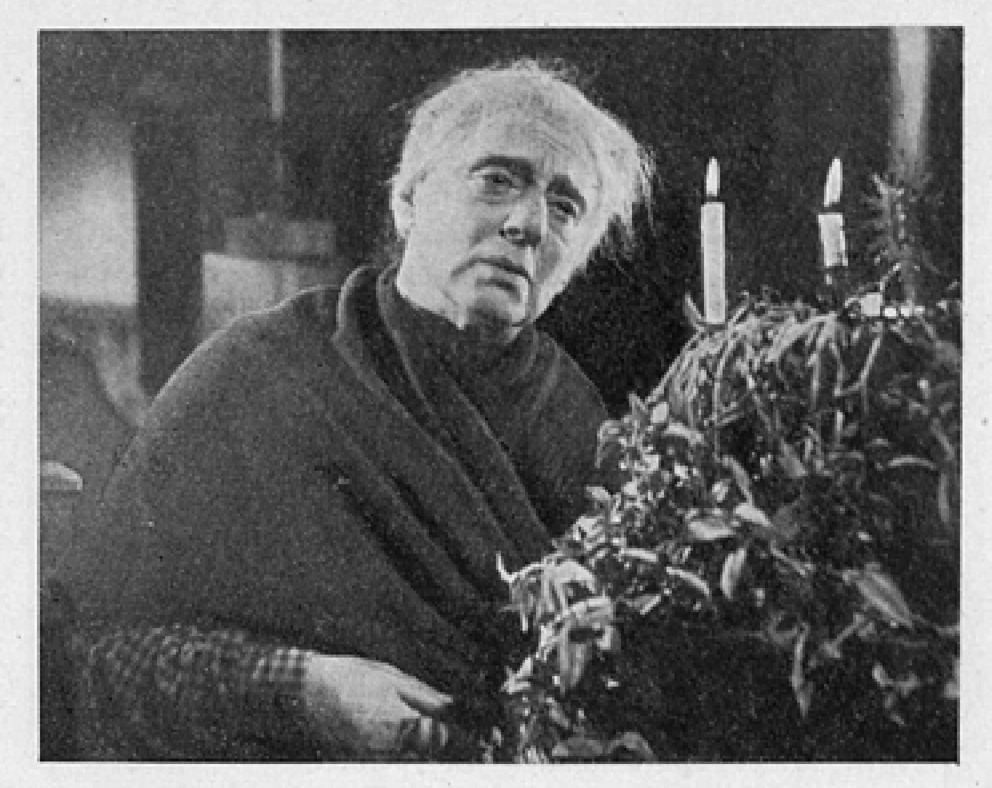
Еще проще, еще однолинейнее характеристики злодеев из UFRA. Все они — итог прямой материализации образного выражения об «атомных маньяках». Понимая друг друга с полуслова, эти люди убеждены, что война хороша потому, что она война, а мир плох потому, что он мир. Кто-то сосредоточенно разъясняет, как следует по-нынешнему понимать победу: это когда противник уничтожен полностью, а у тебя хоть что-нибудь да осталось. Кто-то другой важно поддакивает: да, его это устраивает, он промышленник. Американский сенатор (А. Димитер), приехавший на встречу с представителями UFRA, поначалу производит впечатление человека здравомыслящего. Но погодите, его взгляд еще упадет на заветную кнопочку, от которой зависят судьбы мира, и соблазн испытать свое могущество тотчас окажется сильнее его разума. С лицом сомнамбулы потянется он к ней, и лишь чужая рука, одернув его, в самый последний момент спасет планету.

Актерам неуютно в драматургии такого рода. Подбором внешних примет им приходится восполнять однозначность своих персонажей. Г. Зоммер пытается трактовать генерала Хойхлера как натуру в чем-то недюжинную. Но попробуйте в это поверить, если любая черта его героя оказывается лишь иным аспектом одного и того же тезиса. Генерал любит музыку, но, конечно же, Вагнера. Он способен мимоходом заинтересоваться цветами, но, разумеется, красная гвоздика ему не по вкусу, он рекомендует садовнику разводить маргаритки, простые, бесхит-

ростные маргаритки. И если его внимание привлекает настенная роспись в новых апартаментах, виной тому не ловкость кисти неведомого художника: генерал многозначительно переглядывается с Наполеоном: и это навязчивое сопоставление раскрыло бы подноготную генерала, если б мы не прочли ее в первую же минуту на его лице. Начальник штаба Цвейгель столь же открыто сложен из двух ипостасей: в его роду, объясняется нам, все женщины были отличными музыкантшами, а все мужчины воевали, сам же он вобрал в себя и то и другое. Во внешнем облике Цвейгеля в исполнении С. Карновича-Валуа есть черты артистизма, утонченности, но от этого фигура Цвейгеля не одевается плотью. Увы, даже такой великолепной актрисе, как В. Анджапаридзе, не удалось выйти за рамки сугубо ограниченной задачи и преодолеть однолинейность образа.

Но и в том случае, когда режиссер решает дать гамму психологических красок, образ не приобретает многомерности, он лишь распадается на несколько простых элементов. С. Чиаурели, молодая, и, судя по всему, талантливая актриса, воспроизводит различные стадии эмоционального состояния своей героини. Мы видим Зосю беспечную (смех, беготня с подругами, хоровод на утренней заре); Зосю влюбленную (убегающую, когда возлюбленный хочет ее поцеловать, не находящую слов от смущения при встрече); Зосю счастливую (медленно кружащуюся со взором, обращенным ввысь, со слезами на глазах: «Девочки, как я счастлива»); Зосю страдающую (каменное лицо, прикушенные губы). Но «ступеньки» не сложились в «лестницу», потому что при этом видимом разнообразии черт Зося лишена своего, особого, неповторимого склада.

Друг Зоси, Леховский, единственный из героев, кто отваживается на протест против опасной провокации, оказался проповедником общечеловеческого гуманного начала в фильме. Собственно, для того чтобы оттенить эту его черту, драматурги и устроили на чужбине, в Западной Германии встречу с Зосей, землячкой и подругой детства. Бруно Оя, сдержанный, вызывающий симпатии актер, не в состоянии одолеть сентиментальную волну, захлестнувшую повествование в этой части. Памфлет уступает здесь место мелодраме, слегка, впрочем, подредактированной с учетом тематики фильма. Негодяй, оскорбляющий Зосю на глазах у любимого, оказывается недобитым реваншистом и, значит, вдвойне заслуживает Владековых тумаков. А безысходное, рассчитанное на жалостливое сочувствие зрителей одиночество Владека и Зоси, двух взрослых сироток в таком чужом и таком бесчеловечном мире, тоже в конце концов обусловлено обстоятельствами идейными и, кроме того, объясняет, почему Владек поддался на уговоры Шнорке, традиционного мелодраматического



«Генерал и маргаритки». В. Анджапаридзе — Марта Функ

искусителя. Этого дежурного гения зла актер О. Эскола уверенно трактует в соответствующем исполнительском ключе: Шнорке обманывает, хитрит, льстит, лебезит, нахальничает с этакой немножко несерьезной интонацией. Чудится, вот-вот он кинет реплику «в сторону» или многозначительно подмигнет в аппарат. Такая манера игры, впрочем, соответствует откровенному павильону и тяжеловесной театральности мизансцен.

С образом того же Шнорке связана новая жанровая линия детективно-приключенческого романа. Но, увы, снова приходится говорить о наивности и невзыскательности в решении этих эпизодов. Взять хотя бы сцену, где три закоренелых злодея, раздумчиво справив под стеночкой малую нужду, тут же принимаются стрелять друг в дружку, после чего наш Шнорке, вышедший победителем, падает от пули четвертого злодея — наемного убийцы в маске...

Можно ли говорить здесь о широте палитры и о творческом преодолении жанровой ограниченности? Нет, здесь другое: в отборе жанровых и стилистических приемов проявилась непоследовательность авторской концепции происходящего. Примечательно, что на каком-то этапе напряженность приключенческой коллизии восстает против самой себя. Это происходит в самый драматический момент, за минуту до провокационного взрыва. От исхода борьбы Владека Леховского с остальными членами экипажа зависит, быть или не быть термоядерной войне. Но тогда, по логике вещей, гарантией мира оказывается прекраснодушие люмпена. Создатели фильма чувствуют, что это слабая гарантия. Задним числом они развенчивают искусно созданное напряжение, объясняя, что проницательный советский маршал и его молодой, но также проницательный помощник давно уже, с самого старта таинственного самолета, заподоз-

рили неладное и держат его под своим бдительным наблюдением. Думается, что здесь представлялась возможность раскрыть подлинный характер противоборства сил мира с силами войны. Но драматургический материал не позволил этого сделать. Стремление контрастно уравновесить «злодеев» из UFRA голубыми «положительными» фигурами толкало сценаристов на схематизм. И не случайно в результате — сокращение уже отснятого материала, необходимое, чтобы свести фильм, сделанный в двух сериях, к одной, шло в основном за счет эпизодов, действие которых происходит в Советской стране. Оставшаяся сценка с маршалом (Н. Боголюбов) да промелькнувший на экране академик Добров (В. Дружников) никак не могут претендовать на убедительное изображение реальных сил защиты дела мира в лице граждан Советского Союза.

Упреки в рассудочной заданности материала раздавались по адресу ранних работ М. Чиаурели. Позднее критика умолкла, но, видимо, сам мастер в определенный момент почувствовал их основательность. В годы внутренней борьбы с самим собой М. Чиаурели не случайно обратился к классической прозе Ильи Чавчавадзе, отыскивая там искомую вещественную конкретность. Движением в ту же, так удачно наметившуюся было сторону, казалось, должна была стать и «Повесть об одной девушке». Но хотя там упоминались и спутники, и абстрактное искусство, и модный каблук «шпилька» — примет нынешнего дня, современности в фильме не оказалось, люди не ожили на экране.

Таким же недугом страдает и новая работа М. Чиаурели. События в фильме разворачиваются вне реального фона. Мы говорим о фоне в самом широком смысле. На показательно пустых улицах в этом фильме нет прохожих по той же причине, по какой в авторской концепции действительности не оказалось места народу, тем самым народным массам, которые суть двигатель истории и которые в наши дни сделали войну не неизбежной. А раз так, то не спасают ухищрения интриги: фильм о судьбах планеты лишен ощущения хода истории.

Олег ПИСАРЖЕВСКИЙ

Память, одетая в камень

Существует множество способов приобщения к искусству широчайшего зрителя, и одним из немаловажных является вдумчивый, неторопливый кинорассказ, раскрывающий зрителю неведомые ему дотоле богатства художественного восприятия, вводящий его в тот мир, который до сих пор ему попросту не знаком.

И вот этот рассказ заблистал новыми красками, поднялся на принципиально новый уровень.

Из скупых строк аннотации к фильму «Скульптор и время»* мы узнаем, что он посвящен творчеству выдающегося советского ваятеля Евгения Вучетича. Основное внимание в фильме уделено работам Вучетича над созданием памятника-ансамбля на Мамаевом кургане в Волгограде. Зритель знакомится и с другими произведениями Вучетича — памятником-ансамблем в Трептов-парке в Берлине, памятниками генералу Ефремову и Александру Матросову, скульптурой «Перекуем мечи на орала», многочисленными портретами. В фильм включен и проект памятника Победы, который будет сооружен на Поклонной горе в Москве.

Если бы содержание фильма действительно исчерпывалось этой деловой характеристикой, к ней вряд ли стоило бы что-либо добавлять, но, по счастью, это определение столь же справедливо, сколько и несостоятельно. В действительности фильм знакомит нас не с отдельными произведениями искусства — он вводит нас в атмосферу творческих исканий, ведет в лабораторию мысли и чувств художника, раскрывает тот глубинный «социальный заказ», который определяет высшие достижения социалистического реализма во всех без изъятия жанрах. Заслуга эта принадлежит творческому коллективу, возглавляемому режиссером А. Гендельштейном, творческую удачу которого нельзя отделить от успеха всего содружества соавторов — сценариста Н. Каспэ, автора дикторского текста писательницы Галины Шерговой и композиторов А. Муравлева и Ф. Гершковича.

Главная тема фильма начинается сразу — без условного вступления, без авторского предисловия. На

* Автор сценария Н. Каспэ. Режиссер А. Гендельштейн. Дикторский текст Г. Шерговой. Оператор В. Макаров. Композиторы А. Муравлев, Ф. Гершкович. «Моснаучфильм». 1963.

фоне вечерней Москвы появляется скульптура головы «Кричащей женщины». Мы переносимся в будущее, на землю, позабывшую о войнах, в Москву завтрашнего дня, которая привычно рассыплет в ночи свои огни, и тогда с Поклонной горы, где будет выситься памятник Победы, глянет сквозь время русский солдат, спасший некогда планету.

Хроника незабываемых дней горящего Волгограда тоже дается сквозь призму завтрашнего восприятия — восприятия жителя свободной планеты, который, отыскав в словарях слово «война», будет дивиться его необъятности, ибо оно вобрало в себя и смерть, и горе, и подвиг, и победу.

Но тем, кто знал великую битву на Волге, незачем рыться в словарях. Трагизм гибели, необоримость отваги и бессмертия застыли навечно в каменных глазах другого изваяния. Сквозь рассеивающийся дым постепенно появляется заиндевевший торс воина-богатыря — ровесника нашей юности. Это фрагмент ансамбля-памятника Победы на Мамаевом кургане — памятника, который станет вечным ровесником всех будущих поколений. Ведь у подвига и у искусства нет возраста...

Но у того и у другого есть истоки. День завтрашний выливается из сегодняшнего и является продолжением вчерашнего. В искусстве — настоящем искусстве! — сливаются струи поколений. И одна из главных, благороднейших тем этого фильма, его, так сказать, генеральный «подтекст» — это именно преемственность традиций, которая выковала победу, одержала ее и на руинах спасительной битвы строит новую жизнь, озаренную сиянием коммунистического века. Тысячекратно будет оплачен зрительским волнением умно и тонко введенный кадр: среди геометрически четкой новизны проспектов нового Волгограда возникают остатки мельницы, где сражались воины легендарной шестьдесят второй армии. Авторы фильма руководствуются тем же чувством, что и строители Волгограда, оставившие эти руины нетронутыми, чтобы живые и те, кому еще предстоит родиться, помнили о мертвых, подаривших им жизнь.

Сюда приходил скульптор на свидание с историей. Художник смотрел в каменные глазницы развалин, как в глаза тех, кто навеки остался под камнями, чьи голоса и сейчас повторяет эхо, блуждающее в пустоте руин.

Каким же должен быть памятник героям?

Авторы фильма задаются этим вопросом, для того чтобы искать на него ответ вместе со скульптором. «Памятник — это память, одетая в камень. В этот камень. Камень, ставший их плотью»*. Фильм раскрывает истоки замысла художника: нет

* Здесь и далее цитируется дикторский текст.



Сюда приходил скульптор на свидание с историей...



Е. Вучетич на стройплощадке на Мамаевом кургане

Фрагмент ансамбля «Стены-руины»



красноречивей крика, чем безмолвный голос расстрелянных камней.

Но нет, это далеко не все. Авторы фильма предельно далеки от упрощенного линейного истолкования процесса художественного творчества. Они пытаются показать его во всей сложности взаимовлияний смежных областей культуры и искусства. Своеобразие киноискусства идет навстречу этому творческому «сверхзаданию». Образные ассоциации, литературное упоминание которых прозвучало бы бледно и невыразительно, на экране приобретают зримость, одеваются плотью. Мы видим скульптора, работающего над бюстом писателя Шолохова, которому удалось разгадать тайну природы подвига. Постоянным советчиком художника был маршал Советской Армии Чуйков, знавший будни этого подвига. Фотографии военных корреспондентов с фронтов Отечественной войны опять-таки неопровержимо наглядно свидетельствуют о том, как художник шел через годы, чтобы увидеть своих героев, проступающих сквозь каменные руины.

В плане поставленной авторами сложной «сверхзадачи» вполне закономерно обращение к ранним работам художника. Вот портрет маршала Чуйкова. Ну, конечно, это та же тема, что всегда волновала скульптора,— победа жизни над смертью. В этом же ключе он думал о порывистом и вдохновенном солдате-генерале Черняховском, погибшем в тридцать семь лет. «Полководцы и рядовые едины в своей сути, они стояли перед глазами скульптора... Сейчас, сейчас они должны в его руках обрести еще одну жизнь, выйдя из камня руин».

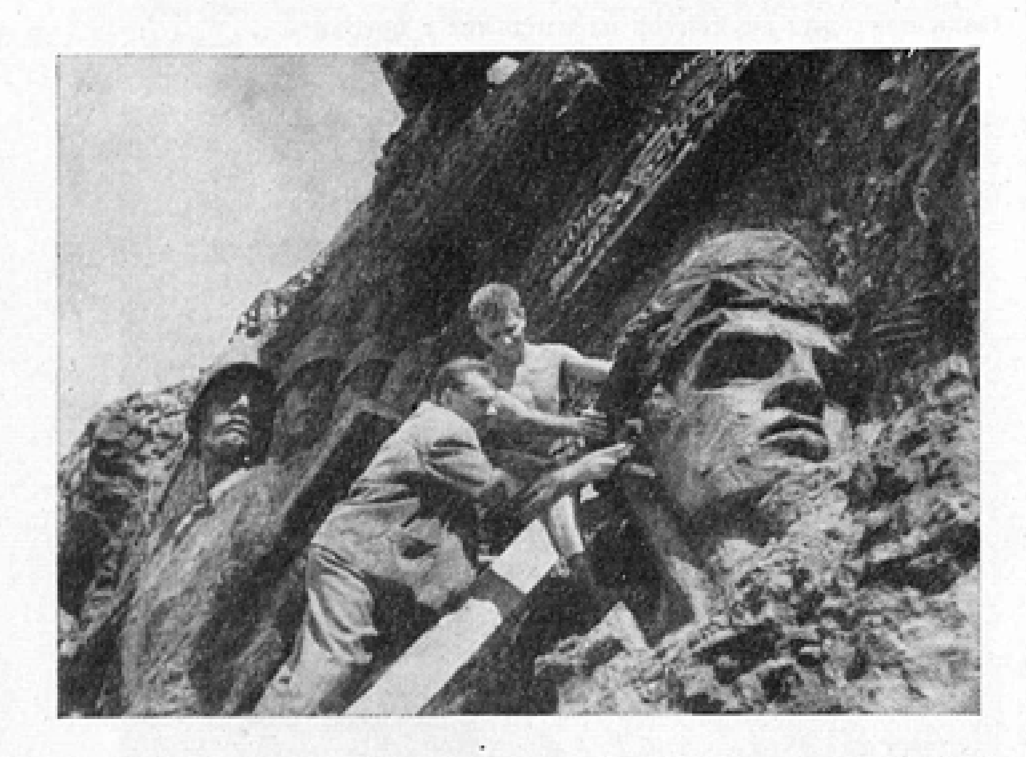
Перекличка с предшествующими работами художника продолжается. В новом творческом замысле есть что-то и от подвига генерала Ефремова — мы видим композицию памятника этому замечательному полководцу, разделившему со страной трагедию дней отступления. Он погиб под Вязьмой, но там остался стоять навсегда со своими бессмертными солдатами.

«Да, если ты художник, у тебя особая судьба. С каждым своим героем ты будешь сто раз принимать смерть и воскрешение. И даже если ты уже зрелый человек, однажды тебе снова станет восемнадцать лет, как этому мальчику...». Сквозь клочья дыма проступает памятник Александру Матросову. Он словно бежит на зрителя — герой, откинувший автомат. Его единственным оружием осталось собственное сердце. И когда это сердце остановилось, тишина, отсчитывающая годы бессмертия, вступила на бессмертный караул у памятника в Великих Луках, где когда-то над прахом Матросова солдаты клялись дойти до Берлина.

У них, живых, были тысячи имен. Они стали одним солдатом, которого знает весь мир, — тем са-



Часть композиции «Перекуем мечи на орала»



Е. Вучетич работает над горельефом крупной головы воина



Е. Вучетич у скульптуры «Кричащая женщина»



мым, который встал в центре Европы, разрубив щупальца фашистской свастики, пытавшейся задушить мир.

...Когда авторы фильма приводят зрителя в мастерскую скульптора и показывают его за работой, мы уже эмоционально подготовлены к пониманию того, что, только пережив в ночах исканий движение времени, пройдя мысленно со страной ее путь, художник может увидеть черты своих героев. Не только с интересом, но и с глубоким искренним волнением следим мы за тем, как стали подниматься над волжской землей глыбы памятника. Теперь у художника не только сотни соавторов — архитекторы, скульпторы, рабочие, которые присутствуют здесь «на равных», как бывают «на равных» солдаты и командиры и в решающем бою; у него еще есть и миллионы радетелей, в затемненных просмотровых залах с волнением и ожиданием устремивших взор на экран.

Хорошо, что авторы фильма показали будни творчества не только как вдохновенный порыв и не только как «споры на командном пункте», а главное, как труд,— ежедневный, бесконечный труд в зной и холод,— труд без которого нет искусства.

Всем содержанием картины оправданы высокие слова концовки. Она могла бы показаться патетичной, если бы не была подсказана всем строем взволнованного, эмоционально насыщенного повествования: «И все равно, кто ты: скульптор, живописец или писатель, если ты отдал себя своему времени, партии, людям, ты благословишь долгую муку исканий и бесконечность труда, за который искусство платит короткими минутами высшего счастья. И, думая о своей жизни, ты скажешь вместе с поэтом: «... И вечный бой, покой нам только снится!»

Воспользовавшись самой тканью этого художественного повествования, нам хотелось подчеркнуть его своеобразие. Авторы одержали победу, сумев показать органичность слияния творческих свершений художника с подвигом народа. И за эту счастливую возможность соприкосновения с истоками поэтического вдохновения зритель заплатит создателям фильма благодарным признанием их творческого успеха.

Олег ОСЕТИНСКИЙ

Возбуждать жажду творчества

Только самым маленьким детям вешают над кроватью разноцветные предметы, чтобы дети учились видеть.

Дети, однако, подрастают, и, поощряя инстинктивную, еще не осмысленную жажду творчества, некоторые родители дарят своим чадам переводные картинки, которые на первых порах успешно заменяют холст, масляные краски, пишущие машинки и другие орудия творчества.

«Творить» с помощью переводных картинок приятно, а главное, легко.

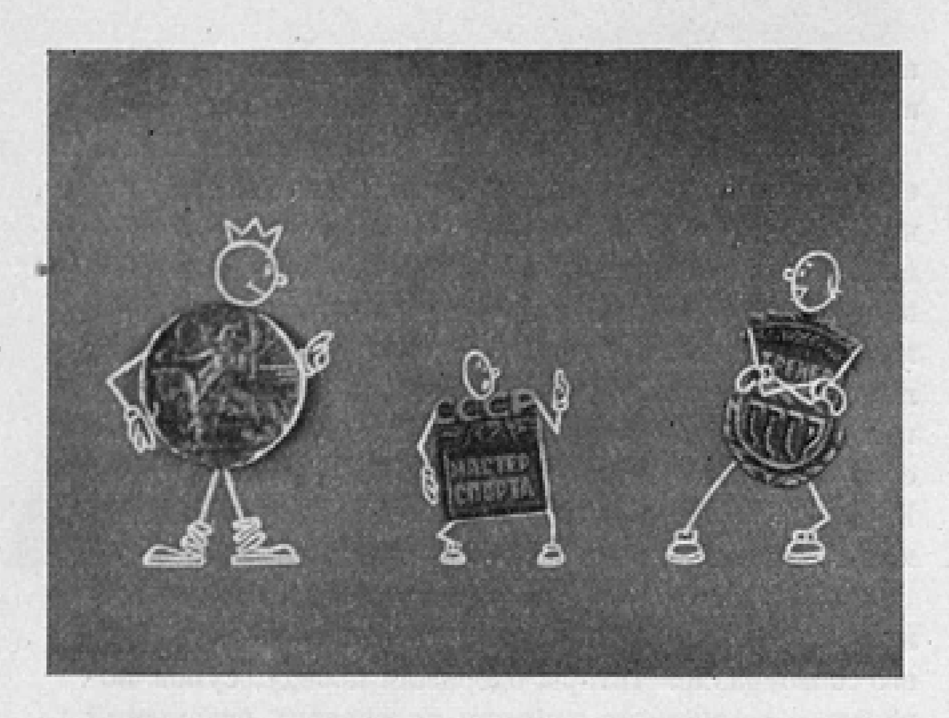
Киножурнал «Хочу все знать» рассчитан на детей более взрослых, от десяти до шестнадцати лет. Имея в виду именно этот возраст, сказал когда-то один из античных мыслителей сакраментальную фразу: «Юный ум — не сосуд, который нужно наполнять, а факел, который должно зажечь».

Действительно, достаточна ли красочная информация в стиле переводных картинок и разноцветных пятен для возбуждения мышления подростков или они нуждаются уже в более остром сопоставлении фактов, в примерах тонкого и точного осмысления хотя бы некоторых сторон жизни и природы, логического и действенного анализа?

В чем заключается специфика подачи материала в познавательных фильмах для детей и подростков, особенно в рамках такого короткого оперативного журнала? Загрузить мозг ребенка огромным количеством пусть и ярких самих по себе фактов — или воспитывать, дисциплинировать формирующееся мышление путем выработки у него диалектичной, рациональной, действенной методики мышления?

Учить мыслить, давать ответы и ставить подчас вопросы, «возбуждать истиной жажду творчества», как говорил Гёте, и все это в строгих временных ограничениях короткого киножурнала — нелегкое дело. Учить мыслить так, чтобы сопоставление фактов, событий, явлений, освещенное лучом плодотворной мысли, подводило сознание ребенка к материалистической концепции мира.

Если «взрослому» мышлению часто довольно лишь информации, демонстрации фактов, чтобы додумать, осмыслить событие, то возможность осмы-



«Хочу все знать» № 28



«Хочу все знать» № 29

сления у детей гораздо слабее, и это требует от создателей фильма большей выдумки, «изюминки», яркого действенного хода. Ведь взрослые пристально следят даже за еще «не понятным», интересуются им, не теряют интереса к нему; дети же «непонятному» не очень удивляются, пожимают плечами и быстро начинают скучать; сразу «понятное» их тоже не интересует; дети удивляются и интересуются только непонятным, неожиданно ставшим *понятым*. Скажем сразу, киножурнал «Хочу все знать» представляется нам чрезвычайно полезным, творческий уровень большинства номеров достаточно высок, почти все они сделаны заботливо и со вкусом, и, в общем, работа его создателей заслуживает всяческого одобрения.

Причины же неудач отдельных номеров «Хочу все знать», как нам кажется, лежат в недооценке роли *драматургии* в детском познавательном фильме, в ее подчас невысоком уровне. Возьмем к примеру журнал № 28 за 1963 год (сценарист Ю. Кушниренко, режиссер В. Сутеев). Этот номер посвящен показу наших спортивных достижений. Начинается он остроумно и свежо: на экране появляются два значка. «Я — золотая олимпийская медаль»,— заявляет один, «А я — значок второго разряда»,— представляется второй, только золотая медаль Олимпийских игр 66-летней давности, а значок второго разряда — наш современник. И вот начинается, казалось бы, остроумный диалог между значком и медалью, который в ярких конфликтных сопоставлениях мог бы рассказать о росте спортивного мастерства, о небывалом прогрессе физической культуры, о новейших достижениях в области методики подготовки спортсменов, но... интересно начавшись, спор почти замирает, идут не связанные между собой номера... Да, Лена Колосова плачет, что не проплыла на первый разряд, и ее не утешает тот факт, что 66 лет тому назад она с этим результатом выиграла бы у чемпиона олимпиады, — но одного этого информационного сообщения, подкрепленного всего лишь иллюстративным изображением различных видов спорта, недостаточно для того, чтобы заинтересовать ребенка. Повторяем, может быть, взрослый будет смотреть все это с большим интересом, потому что ему осмыслить, дополнить увиденное легче, чем ребенку; в картинах же для детей не должно быть ничего *необязательного*, ничего просто иллюстративного; отдельные аттракционы, не связанные острым действенным ходом, не возбуждают мышления ребенка, загружая его мертвой, неплодотворной информацией; а особенно если аттракционы сами по себе сняты изобразительно ярко, ребенок приучается постепенно искать на экране пищу только для глаза, постепенно, так и не научившись, отучается мыслить. В конце журнала сценарист находит опять, казалось бы, неплохой ход — парад значков; но выполнен он суховато, без особой фантазии.

Таким образом, одного интересного начала еще мало даже для короткого сюжета. Вот, например, № 29 за 1963 год (автор сценария В. Шрейберг, режиссер В. Попова), где конферанс ведется от имени воздушного пузыря. Даже интересный сам по себе материал начала — извержение вулкана и образование пемзы— дальше не раскрывается каким-либо действенным ходом; формально переход от естественного извержения вулкана к искусственному извержению для получения всякого рода пенопластов содержит, казалось бы, элемент драматургического

развития; но все дело в том, что «самое обыкновенное извержение вулкана» для взрослого человека может быть действительно «самым обыкновенным», и этим оно ему интересно; однако специфика детского восприятия требует, чтобы даже самое обыкновенное было необыкновенным!

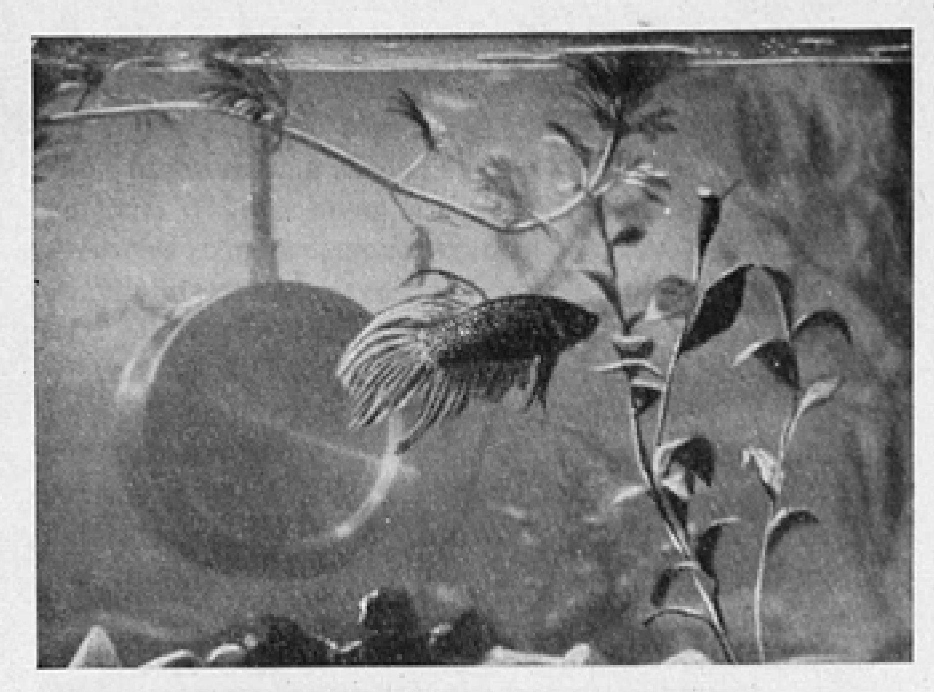
Получается трагический парадокс: материал номера предназначен как бы взрослому человеку, но подача его, интонация пузыря, от имени которого ведется конферанс, соответствуют совсем другому возрасту, ближе к дошкольному.

Информация в такого рода фильме обязательно должна рождаться из столкновения неожиданных понятий; так высекается искра соразмышления ребенка с фильмом. Еще раз подчеркиваем, что задача эта чрезвычайно трудна и в смысле выбора материала и главным образом из-за специфики драматургии.

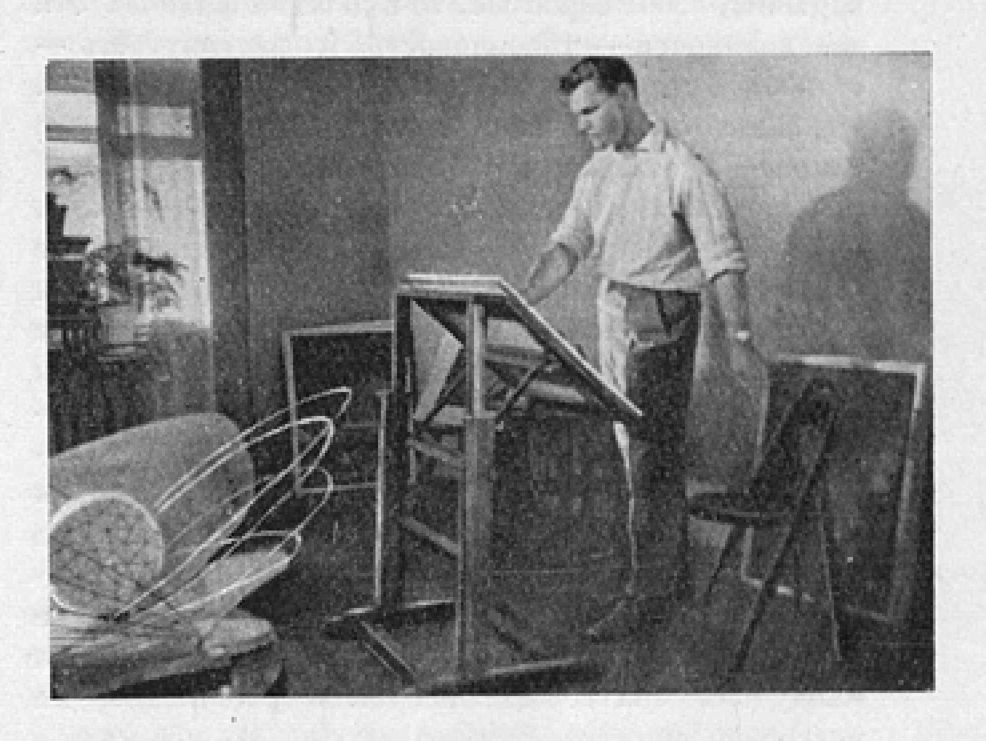
Забегая вперед, скажем, что примером журнала, в котором интересно найденный материал разрабатывается ярко и действенно, нам кажется № 30 (автор сценария М. Либер, режиссеры В. Виноградов, Е. Осташенко). В нем присутствует живое развитие мысли во всех сюжетах, где действенным началом является эксперимент, проведенный на экране интересно и увлекательно; ведь эксперимент — это и есть конфликт в действии — тот самый конфликт, который должен стать главным началом сборника «Хочу все знать»,— конфликт между мыслью исследователя и препятствиями на ее пути.

Вспомним сюжет с рыбками, чьи голоса записываются на магнитную ленту и звучат с экрана. Мы жадно следим, затаив дыхание, приплывут рыбки на искусственно воспроизведенный зов или нет; мы следим за спором, за опытом, за развитием мысли. Весь сюжет построен не на готовых результатах, а на драматургии мышления, выраженной яркими экранными средствами: мы видим эксперимент в действии, а не бездумные переводные картинки. Кстати, в этом № 30 журнала есть сюжет, посвященный этим самым переводным картинкам, и сюжет этот тоже решен изобретательно и живо: нам показывают разнообразные области применения метода переводных картинок; оказывается, и всем известные шашечки на такси наносятся при помощи «переводных картинок», и рисунки на чашках и прочее; здесь драматургия рождается из столкновения двух понятных ребенку вещей — переводных картинок и узора на машинах — в неожиданной связи; удивление имеет свою драматургию. Отсюда и специфика фильмов для детей — в повышенном внимании к драматургии удивления.

А сюжет про электронную черепаху: мы опять присутствуем при эксперименте — электронная



«Хочу все знать» № 30



«Хочу все знать» № 32

черепаха, «лунник», как ее назвали изобретатели, несмотря на всяческие препятствия, должна найти выход, должна правильно реагировать на окружающую обстановку. Опять мы пристально следим за движением черепахи, ее поисками, ее мигающим красным глазом, и постепенно, ненавязчиво, по ходу действия объясняется принцип работы ее электронного мозга.

И, наконец, сюжет, казалось бы, парадоксальный: хранящиеся в архивной пыли патенты на вечные двигатели. Используя могущество своей техники, киноэкран заставляет ожить и прийти в действие несколько проектов вечных двигателей; все это выглядит так натурально и интересно, что можно усомниться на секунду в правильности законов сохра-

нения энергии, но, дав нам минуту мучительного размышления, экран развенчивает эти проекты, а вместе с тем и вспыхнувшие в нас надежды; он делает это серьезно, тщательно, при помощи действенного изображения, анализируя ошибку каждого из ложных патентов. «Придется разочаровать вас»,— говорит диктор, но это разочарование приятно, потому что дальше следует фраза: «Лучше учти, что еще много пустых полок здесь, в бюро патентов».

Весь № 30 смотрится с напряженным вниманием, в нем нет ничего информационно-торопливого, ничего затянутого; кстати, в детских фильмах критерий времени имеет свое новое качество; то, что слишком торопливо, — непонятно и потому скучно; то, что слишком длинно и чересчур разжевано, — тоже скучно; и так как дети гораздо эмоциональней, «правдивей» реагируют на недостатки картины, чем взрослые, то в детских фильмах эти две крайности — торопливость и растянутость — становятся прямо-таки Сциллой и Харибдой фильма. Малейшее отклонение от единственно необходимого темпа — и ошибка мстит за себя.

Так, например, в № 32 (сценарий В. Данилова, В. Никитиной, режиссер Н. Никиткин) талантливые рисунки художника А. Соколова из-за торопливости почти не смотрятся, они мелькают, не связанные в интересный сюжет, и мы не успеваем вжиться в мир его космических образов. Очевидно, надо жертвовать количеством информации во имя качественной остроты. Поверхностно взятая информация к тому же быстро стареет, если же она вспахана плугом мысли так, что глубинные слои знания оказываются наверху, она может служить долго, не одному поколению детей. Думается, что сборники «Хочу все знать» должны быть рассчитаны на несколько поколений детей.

Принципы сцепления самих сюжетов в каждом номере журнала довольно разнообразны, но все еще продолжают оставаться проблемой. Журнал, хотя он и существует уже несколько лет, по существу еще продолжает быть экспериментальным; твердо установившихся форм организации материала у него нет, и это, может быть, и служит причиной той свежести, которая выгодно отделяет «Хочу все знать» от других детских киножурналов.

Иногда сюжет связывается конферансом условного мультипликационного персонажа, иногда — поэтическим ходом: «Катись-катись, яблочко, по серебряному блюдечку, расскажи нам про горы высокие, моря далекие» (№ 32), но оптимальным вариантом продолжает оставаться сценарий, в котором сюжеты связаны единой развивающейся мыслью, учитывающей специфику детского мышления. Кстати, если в сценарной основе журнала «Хочу все знать» не всегда наличествует какая-то новая точка зрения на окружающие явления, то почти все операторские работы в этом смысле заслуживают похвалы: они в высшей степени фактурны, сняты ярко и неожиданно, как бы под углом зрения ребенка со всеми особенностями его взгляда: например, № 31 (режиссеры выпуска С. Райтбурт, К. Бурковский), рассказывающий о выращивании искусственных кристаллов, или опять тот же № 30, в котором все сюжеты сняты динамично, разнообразно, остро; оператор тонко чувствует соответствие между крупностью плана и настроением, интонацией; у детей своя «пропорциональность мышления», и расставленные операторские акценты всюду соответствуют уровню детского восприятия. Внимание к живописной, операторской стороне фильма является немаловажным достижением журнала.

Думается, что следует еще более пристальное внимание обращать на точное соответствие оформления материала возрасту ребенка; бывает так, как, например, в сюжете о расчете космических траекторий: материал рассчитан явно для старших школьников, но этому противоречит слишком «детский» текст. Необходимы, конечно, журналы, рассказывающие о больших народнохозяйственных и технических достижениях, но переход к таким темам должен осуществляться всегда через какую-то «зацепку», интересно развивающуюся; кстати, № 30 кажется нам и в этом отношении наиболее удачным: голоса рыб, сигнал зова и, наконец, борт сейнера, серебристый дождь рыб из трала.

Журнал «Хочу все знать» выходит теперь шесть раз в год. Нужно ли говорить о его важности, об огромной роли, которую он может играть в формировании материалистического мировоззрения и пробуждении научного мышления у наших детей. «Хочу все знать» может стать подлинной киноэнциклопедией всего увлекательного, а не просто развлекательного. В нем должны найти место сюжеты, посвященные будущему; они могут быть выполнены средствами мультипликации или средствами игрового кино; журнал должен быть в курсе самых последних открытий, изобретений, идей, увлекать ими самую разную детскую аудиторию. К журналу должны быть привлечены лучшие кадры. Должно быть восстановлено финансовое равноправие сценаристов, пишущих для «Хочу все знать». Журнал должен активно работать над продолжением своей благородной деятельности, с которой он справляется в общем удачно. Пришло время подумать о выпуске двенадцати номеров в год.

М. НЕЧАЕВА

Фильм о ...пустоте

Современники Аристотеля, вероятно, очень удивлялись, когда философ, посвятивший свою жизнь изучению окружающего мира, не раз советовал физикам рассмотреть вопрос о пустоте, существует она или нет, и в каком виде существует, или что она такое?

Пустота... Ничто! И никто!!!

А если бы мысль Аристотеля пошла дальше и он, заявив, что природа не терпит пустоты, захотел бы взглянуть в будущее и попытался бы доказать неоспоримую сегодня истину — человек не сможет обойтись без этой самой пустоты,— древний философ, пожалуй, прослыл бы фантазером. И тут ему, вероятно, не помогли бы никакие оправдания, доводы, аргументы. Ведь сама проблема использования пустоты, или вакуума (этим латинским словом называем мы сегодня пустоту), выглядит парадоксальной с точки зрения житейского здравого смысла. Пустота смертельна для всего живого... и в то же время жизнь современного человека немыслима без нее.

Именно этот на первый взгляд противоречивый тезис положили в основу фильма «Рассказ о пустоте»* сценарист А. Вольфсон и режиссер С. Левит-Гуревич. Свои рассуждения они строят на конкретных фактах применения и использования вакуума в самых различных отраслях народного хозяйства.

Несомненное достоинство фильма — простота изложения. При этом чувствуется, что она не возникла сама по себе, а родилась в результате точного знания предмета, ясности авторской позиции. Показателен в этом отношении небольшой эпизод начала картины. На экране — обычный формовочный цех. Его работа основана на вакууме (такой несложный принцип прочно вошел в нашу промышленную практику). Здесь используются как антагонисты пустота и то самое атмосферное давление, которое испытываем все мы с вами. Замысловатую форму накрывают пластмассовым листом. Снизу откачивается воздух, под листом создается пустота. И тогда атмосферное давление срабатывает как точный и мощный пресс. На наших глазах быстро и ловко формуются пластмассовые детали. И зритель, немного обескураженный этой простотой, восхищается убедительностью примера: очевидно, никакой иной способ изготовления пластмассовых изделий не даст большей точности и чистоты обработки.

* Автор сценария А. Вольфсон. Режиссер С. Левит-Гуревич. Оператор П. Тартаков. Редактор Г. Кемарская. «Моснаучфильм», 1963.

Авторы фильма, поставив этот эпизод в начале картины, придали ему значение своеобразного ключа для последующего кинорассказа. Они словно бы обещают: о самых сложных вещах мы будем говорить просто. И это обещание выполняют.

Точно отобранные промышленные объекты съемки составляют смысловые узлы композиции фильма.

От самого простого использования вакуума (упаковка готовых изделий) авторы ведут нас к более сложным технологическим процессам (сахароварение, производство электроламп, полупроводников и т. п.). Особенно наглядно показано, как с помощью вакуума отсасывают из плавящейся стали вредную для металла воздушную пыль, мельчайшие пузырьки газов. На экране литейный цех, оборудованный вакуумными камерами, — газы с шумом вырываются из массы металла в созданную над ним пустоту... Здесь давление в камере ниже атмосферного в ... тысячу раз! Но это всего лишь средний вакуум. А наша промышленность использует сейчас не только средний, но и высокий, а иногда и сверхвысокий вакуум.

Чтобы такие сложные в научно-техническом отношении примеры (применения высокого и сверхвысокого вакуума) оказались понятными зрителю, он предварительно должен быть к ним подготовлен всем ходом экранного повествования. Но прежде чем отметить, как удачно справились с такой сложной задачей авторы фильма, вспомним о том, как трудно показывать на экране... «ничто», то есть вакуум, какие сложные проблемы пришлось в связи с этим решать авторам «Рассказа о пустоте».

В научном кино мы частенько встречаемся с творческо-технической задачей: как сделать невидимые процессы видимыми. Поиски в этом направлении начались, пожалуй, уже тогда, когда киноаппарат русского биолога В. Н. Лебедева заглянул в глазок микроскопа (фильм «Инфузории»).

Наиболее плодотворными оказались работы позднего времени, созданные уже в период звукового кино. Так, в 30-х годах большой коллектив кинематографистов, работавших над кинокурсом «Автомобиль», долго искал способы наглядного, зрительного показа внутреннего устройства автомобиля. Этот кинокурс делался для обучения тысяч шоферов и должен был обладать предельной доходчивостью. И, надо сказать, авторы сумели найти много интересных приемов звуко-зрительного кинематографического изложения темы. Ожившие схемы наглядно иллюстрировали работу всех частей



«Рассказ о пустоте»

механизма, а по характеру звука проверялась исправность мотора. С годами усложнялись задачи научного кино и соответственно возникали все новые трудности. Сейчас уже многое сделано в обогащении киноязыка. С помощью цейтрафера и рапида, микро- и макросъемок, звука и тишины, ожившей мультипликации наши кинематографисты могут рассказать о многих, самых сложных явлениях и дать им научное объяснение. Как не вспомнить в этой связи наши лучшие научно-популярные фильмы о В. И. Ленине «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», сделавшие нас соучастниками великого процесса творчества, процесса создания произведений, озаренных гением Ленина.

В наших силах сейчас поднять труднейшие темы электроники, кибернетики, рассказать на экране о сложных и скрытых от глаза химических явлениях.

И все же, несмотря на многое освоенное научно-популярным кино, авторам фильма «Рассказ о пустоте» было трудно. Трудно потому, что нельзя себе представить более «нефотогеничную», некинематографичную, «незрительную» проблему, чем пустота! Видимо, в силу этих обстоятельств пришлось строить фильм на практическом использовании вакуума в промышленности. И факты убеждают. Вакуум действительно широко используется в хозяйстве страны. Фильм познакомил нас с технологией переработки сахарозы в сахар, провел по металлургическому заводу, где качество стали значительно улучшается после вакуумной обработки. Мы посещали электроламповый завод, работа которого немыслима без вакуума и, наконец, входили в служебные помещения синхрофазотрона, где в гигантских пустотных цехах высвобождается энергия атома. Вот там, где используется высокий и сверхвысокий вакуум, авторам пришлось очень туго. Сложнейшие явления современной науки требовали хотя бы элементарного теоретического объяснения проблемы. Сценарист А. Вольфсон очень точно почувствовал то место в рассказе, где это разъяснение необходимо. Наиболее интересными оказались куски, посвященные работе одного из самых больших в мире электровакуумных приборов — синхрофазотрона. Магнитные поля разгоняют частицы материи до колоссальных скоростей. Это условие чрезвычайно важно при расщеплении атома. Необходимую скорость движения обеспечивает сильно, ультрасильно разряженное пространство вакуумного цеха. Этот процесс увидеть, а тем более проследить простым человеческим глазом невозможно. Его ощущают лишь высокочувствительные приборы. Режиссер фильма С. Левит-Гуревич представил его зрительно с помощью мультипликации. И хотя уровень выполнения мультипликационных кусков весьма обычен, а иногда даже трафаретен, их значение в фильме весьма существенно. Перед нами внутренний вид гигантского кольца синхрофазотрона, где мультипликационные пучки частиц проносятся с бешеной скоростью. Ритмичный вихрь нарастает, становится почти неуловимым для сетчатки глаза. И вдруг вакуум нарушается... Устремленные в едином направлении частицы теряют скорость, пучок разваливается. Инородные тела мешают движению. На наших глазах падает интенсивность процесса, слабеет энергия: молекулы воздуха «срывают» опыт, движение, без которого немыслим эксперимент, «умирает». Хороший, динамичный кусок! Он выходит из ряда простой информации и вырастает в смысловой итог разностороннего исследования проблемы использования вакуума в наше время.

В начале рецензии мы отмечали основные достоинства фильма — ясность мысли и простоту изложения. Эти качества обогатили картину, сделали ее доступной самому широкому зрителю.

Однако все это нельзя отнести и к работе оператора П. Тартакова, хотя он снял фильм просто, без сногсшибательных ракурсов. Простота операторской работы превратилась здесь в будничность, невзрачность, трафаретность. Фильм на такую современную тему хотелось бы видеть сделанным в более современной и яркой изобразительной манере.

Мало чем помогла авторам и музыка. Монотонная мелодия, подобранная музоформителем, никак не реагирует на происходящее. Хочется надеяться, что режиссер в дальнейшем будет более требователен к этим компонентам кинематографического изложения. А на этот раз фильм уже сделан. И в основном удачно.

Борис СТАРШЕВ

Задачу решит кибернетика

О кибернетике?.. Признаемся: все мы или во всяком случае значительное большинство из нас будто условились между собой при слове «кибернетика» делать уважительную мину, не пытаясь при этом вникнуть в сущность, в методы этой науки—все равно, мол, это слишком сложно и непонятно. Поэтому же, очевидно, она считанное число раз становилась темой научно-популярных фильмов.

Молодой сценарист Ю. Аликов избрал ее для своей первой серьезной работы. Что ж? Я заверяю вас, что, просмотрев картину «Задачу решит кибернетика»*, вы за шестнадцать минут узнаете много интересного: вы познакомитесь с удивительными машинными устройствами, которым люди привили умение находить, к примеру, нужные предметы по внешнему виду или по «голосу» (звуковым сигналам) и идти на этот зов; отличать мужские портреты от женских; отыскивать выход из лабиринта и запоминать эту дорогу; по-разному реагировать на один и тот же сигнал в зависимости от того, случаен он или систематически повторяется...

Этот фильм — явная удача научно-популярной кинематографии.

Правда, время от времени по ходу просмотра я отмечал: здесь неточна формулировка, это— лишнее, а здесь — противоречие, но тотчас забывал об этом, увлекаемый умелыми рассказчиками дальше.

— Позвольте, — скажете вы,— это еще в художественной кинематографии можно допустить такое, но в научно-популярной все должно быть построено на железной логике. И, очевидно, любая неточность обязательно прольет холодный душ на увлеченного зрителя... А тем более на рецензента.

Представьте, нет!.. И я даже рад, что железные законы жанра не так тверды.

С самого начала в фильме звучит интонация гордости за человеческий гений, за достижения отечественной науки, о которых авторам выпала честь рассказывать. Такая эмоциональная окраска делает рассказ взволнованным, создает единодушие авторов и зрителей.

Большая изобретательность проявлена при отборе изобразительного ряда фильма. Уже в первых кадрах вам представляют симпатичного и очень сообразительного «кибернетического цыпленка». Эта, по существу, объемная мультипликация так мило выполнена, так точно воспроизводит движения находящегося тут же живого цыпленка, и при этом так понятно показаны простейшие электронные устройства, заменяющие «мозг» птицы, что вы незаметно для себя преодолеваете один из труднейших психологических барьеров на пути к постижению кибернетической специфики... Вы соглашаетесь считать этих двух цыплят равноценными «системами». Правда, ученые знатоки легко докажут, что в этой мысли нет ничего нового. Еще сто лет тому назад великий русский физиолог И. М. Сеченов назвал человеческий мозг «самой причудливой машиной в мире». И все же мне кажется, что только кинематограф может сделать такие идеи по-настоящему популярными, доступными всем, может заставить следить за тем, какая из этих систем — биологическая (живая) или электронная — совершеннее.

Другая, точно придуманная мультипликация объясняет процесс «обучения» машины. Вы понимаете, как она «привыкает» к определенным сигналам. Интересна и мультипликация, которая раскрывает механизм образования понятий в «электронном мозгу». Мы видим, как глаз машины фиксирует черными и белыми точками портреты женщин и мужчин, как зашифровывает и расшифровывает их изображения.

Я предвижу легкое разочарование читателя. Фильм заполнен мультипликациями? Действительно, мульти- и спецсъемки занимают большую часть метража. (Вызывает некоторое удивление отсутствие в титрах фамилии автора великолепных мультипликаций.)

И все же фильм не кажется схематичным, абстрактным... Он полон жизни, полон живой человеческой мысли...

Тут уместен разговор о почерке режиссера. Феликс Соболев еще очень молод. Но в двух его последних лентах — «Задачу решит кибернетика» и «Нашему тренеру» (она была премирована на Международном фестивале спортивных фильмов в 1963 году в Кортина д'Ампеццо) — можно легко различить своеобразную художническую манеру. Те, кто видел картину «Нашему тренеру», вероятно, запомнили ее луч-

«Задачу решит кибернетика»



* Автор сценария Ю. Аликов. Режиссер Ф. Соболев. Оператор С. Нови. Художник К. Бобровников. Композитор Б. Буевский. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1963.



«Задачу решит кибернетика»

ший, на мой взгляд, эпизод: наступил ответственный момент выступления гимнастки Ларисы Латыниной, и тогда тренер говорит ей примерно такие слова: «Забудь обо всем окружающем, работай только для меня... Я слежу за тобой, гляди на меня...» И режиссер воздвигает реальную завесу, которая как бы отделяет, изолирует Латынину от зрителей, от соперников... В кадре остается только она, ее работа, ее сосредоточенная воля...

Мне кажется, что в этом эпизоде можно искать ключ к творческому почерку Феликса Соболева. Он как бы говорит себе постоянно: «...Забудь обо всем окружающем. Воздвигни завесу. Оставь в кадре только самое главное... Только то, что дышит, что двигает сейчас мысль...»

Не ищите в фильмах Соболева второго плана, общего фона... В кадре только самое необходимое, работающее. И в этом смысле каждый кадр немножко условен... Но именно поэтому, может быть, и мультипликации, которые всегда условны, не выпадают из общего стиля картины.

Творческим единомышленником режиссера выступает здесь оператор фильма Светлана Нови. В короткой биографии этого очень еще молодого кинематографиста есть такое забавное обстоятельство, в котором она призналась: в школе ей неизменно снижали оценки по сочинениям за чрезмерную краткость, лаконизм изложения. Хорошо, что она осталась верна себе. В кинематографии такая манера ценится выше.

Итак, предельный лаконизм и точность изображения. Так же показаны в фильме и люди. Можно даже сказать, что кадры с думающими, умно работающими людьми особенно удались. В кадре на размытом фоне очень крупно снятая голова учечого. Она выхвачена из тьмы прожектором... Умные, сосредоточенные глаза... Он ищет, думает, творит... И вы, буквально затаив дыхание, ждете результатов этого поиска, решений задачи, которая поставлена перед этим человеком и перед вами одновременно...

Важнейшую роль в фильме играет взаимодействие изображения и закадрового голоса. Мне не хочется называть его «дикторским текстом» — он не ограничивает свою роль комментированием зрелища. В фильме идет по-настоящему кинематографический рассказ, в котором изобразительный и звуковой ряды естественно восполняют друг друга.

Итак, перед нами остроумный, хороший фильм на сложную и важную тему. На этом можно было бы и закончить, если бы не... творческая жадность авторов, которая их толкнула на то, чтобы поставить еще несколько проблем, идущих рядом с основной темой.

Так, уже в самом названии фильма и в дальнейшем неоднократно подчеркивается, что кибернетические машины предназначены для производства огромного объема вычислительных работ, в частности для составления народнохозяйственных планов. Однако авторы нигде не показывают и не могут в коротком фильме объяснить, какую роль играет в вычислительной работе этих машин то самое моделирование отдельных функций человеческого мозга, которое составляет основное содержание фильма.

Получился досадный разрыв. Если темой фильма, как это было продекларировано, является вычислительная техника для планирования, то все разговоры о моделировании ни к чему. Думается, однако, что скорее было ни к чему так акцентировать «практические задачи».

Чрезмерно увлекаясь своим «героем», авторы в некоторых местах возвеличивают кибернетические устройства, сравнивая их с ограниченными биологическими возможностями человеческого организма. Но ведь не этим горд человек. Те же Ю. Аликов и Ф. Соболев не огорчаются, видя автомобиль. Они не бегут с ним взапуски, а садятся в него.

И последнее возражение вызывает эпизод «Машина-композитор», который сопровождается намеками на то, что кибернетический робот в будущем овладеет и способностью творить, создавать искусство. Искусство — это не построение отдельных звуков в мелодический ряд, а процесс общения между людьми, когда автор выражает языком художественных образов пережитое и перечувствованное...

Кибернетическая машина «никогда не заменит человека на решающих участках его высшей нервной деятельности... понять ее на языке математики — это первостепеннейшая задача кибернетики».

Эти слова академика А. И. Берга дают четкий ответ на вопросы, затронутые нашими авторами. Современная кибернетика стремительно развивается, и хочется верить, что в своей следующей работе (а было бы обидно не продолжать так удачно начатое дело) этот молодой талантливый коллектив Киевской киностудии раскроет перед нами еще более сложные тайны так много обещающей науки.

ХИМИИ—БОЛЬШОЙ ЭКРАН

Показать самым широким кругам советских людей огромные возможности, которые открывает перед нами химия, — долг художников слова, работников кино, газет и журналов.

Н. С. ХРУЩЕВ

И. Л. КНУНЯНЦ, *академик*

Возможности кино

На вопрос, нужны ли нам фильмы по химии, может быть только один ответ: очень нужны. И немало. К сожалению, пока имеются одни лишь учебные фильмы для средней школы. Качество их вполне удовлетворительно, но школьникам они демонстрируются еще мало. Во многие школы они вообще не попадают. А ведь роль таких фильмов очень велика. Они должны дать учащимся не только хорошо воспринимаемые материалы по школьному курсу химии, но и прививать им интерес к науке, которая сейчас выдвинута на передовые линии нашего народного хозяйства и заняла выдающееся место во всей жизни современного человека.

Нет учебных фильмов о химии и для высшей школы, где они нужны в еще большей мере. Химическое образование у нас получило широчайший размах. В университетах, специальных химических и политехнических высших учебных заведениях готовятся многочисленные кадры молодых высококвалифицированных специалистов: исследователей, инженеров-химиков, аналитиков, преподавателей и т. д. При изложении различных химических дисциплин некоторые вопросы, например пространственное строение органических соединений, механизм сложных органических реакций, трудно усваиваются студентами. Эти важные вопросы нельзя пояснить какими-нибудь наглядными опытами. И здесь прекрасную помощь может оказать кино, особенно мультипликационные фильмы. С помощью мультипликации можно очень хорошо показать многие тончайшие химические процессы, например изменение пространственного расположения атомов в молекулах при химических реакциях, действие различных ферментов (природных катализаторов биологических процессов), в частности передачу нервного импульса ферментом — холиностеразой.

Мультипликационными средствами можно также показать такие интересные процессы, как механизм удвоения биологических структур, ход от ДНК (дезоксирибонуклеиновая кислота) к белкам и т. д.

Эти научные вопросы заслуживают того, чтобы с ними познакомились не только студенты и учащиеся, но и более широкий круг кинозрителей, интересующихся успехами современной науки. Кроме учебных необходимы также и научно-популярные фильмы, посвященные проблемам в областях, находящихся на стыках химии и биологии.

К созданию таких фильмов могут быть привлечены многие крупные специалисты. Однако нужно, чтобы и работники кинематографии полюбили науку и специализировались на популяризации научных вопросов, в данном случае научной и промышленной химии.

Зрители ждут от советской кинематографии многих учебных и научно-популярных фильмов, которые познакомят их с работами ученых, а педагогам и учащимся помогут в учебной деятельности.

Репортаж с киностудий

МОСКВА:

В прошлом номере журнала мы публиковали кадры из фильмов, посвященных проблемам широкого развития химической промышленности страны, выпущенных московскими студиями в 1963 году.

Декабрьский Пленум ЦК КПСС воодушевил документалистов и писателей, ученых и журналистов на создание новых картин, связанных с актуальными вопросами химической промышленности.

В 1964 году Центральная студия документальных фильмов приступила к работе над киноочерком о деятелях науки, внедривших новые виды химических материалов в производство.

Условное название киноочерка — «Волшебники XX века».

Кинонаблюдение о применении в колхозном производстве комплекса химических удобрений будет проведено в документальном фильме «Химия пришла в колхоз».

●

С рядом фильмов собирается выступить Московская студия научно-популярных фильмов.

«Шаги Большой химии» — так предполагается назвать большой пятичастевый цветной фильм студии «Моснаучфильм» о широком использовании во всех областях народного хозяйства достижений современной химии.

О последних достижениях науки в области каталитических и ферментивных процессов расскажет фильм «Тайна катализа».

«Эксперимент проверяется жизнью» (Киевская студия научно-популярных фильмов)



ЛЕНИНГРАД:

Новостройкам Большой химии, заводам и комбинатам Стерлитамака, Новокемерова, Рубежанска, Щекино и других городов, большим переменам, которые вносит химия в жизнь страны, в повседневный быт советского человека, будет посвящен фильм Ленинградской студии кинохроники «Слово о химии».

На этой же студии создается фильм «Северная новелла». Картина расскажет о грандиозных преобразованиях, изменивших лицо советского Заполярья, о строителях Туломской гидроэлектростанции.

«Леннаучфильм» приступает к созданию фильмов «Силиконы» и «Борьба за прочность». Первый — об одном из самых перспективных направлений современной химии — о проблеме кремнийорганических каучуков, лаках, красках, эмульсиях. Рассказ будет построен на демонстрации лабораторных экспериментов и практическом применении в промышленности новых материалов.

Второй фильм — о работах советских ученых, создающих новые виды сплавов, пластмасс, заменяющих дефицитные металлы и повышающих прочность конструкций приборов и машин.

КИЕВ:

Молодой киносценарист В. Верников заканчивает работу над сценарием под условным наименованием «Направление реакции». Фильм расскажет о созданных советскими учеными удивительных полимерах, которые помогут не только восстановить структуру почвы, но, конденсируя в себе многие микроэлементы и свободно отдавая их растениям, значительно повысят плодородие почв.

Или вот еще одна тема, имеющая горячих поклонников.

Растение усваивает, как правило, всего около двух процентов солнечной энергии, а на полях прославленных мастеров урожая Е. Долинюк, С. Виштак растения используют до шести процентов солнечной энергии. В три раза больше зерна, сахарной свеклы, картофеля! Как найти причину этого удивительного явления? Сценарий «Ключи к изо-

билию», подготовленный кандидатом биологических наук А. Манориком и сценаристом В. Лутаенко, рассказывает о том, как, внедряя в сельхозпрактику достижения Большой химии, можно добиться поистине грандиозных результатов.

Сценарист А. Хавин написал сценарий о ситаллах — материалах, которые объединяют в себе крепость стали, легкость алюминия и прозрачность стекла.

Академик АН УССР В. Белицер консультирует работу сценариста М. Вепринского о ферментах.

В первом полугодии студия планирует выпустить ряд учебных фильмов для подготовки кадров химической промышленности — «Автоматизация вулканизационных процессов», «Производство электроизоляционной бумаги», «Безопасность работы в химической лаборатории»...

Сейчас обсуждается возможность создания фильма о производстве полиэтиленовых труб. Эти трубы благодаря их высоким антикоррозийным свойствам, легкости, прочности найдут широкое применение в строительстве, машиностроении и особенно в сельском хозяйстве. Полиэтиленовые трубы помогут легче решить многие вопросы орошения, перекачки растворенных удобрений на поля и в сады, водоснабжения и т. д.

Творческий коллектив студии работает также над тем, чтобы показать зрителям, какие чудеса принесут кремниевоорганические соединения, что может дать решение проблем фотохимического синтеза, квантовой химии...

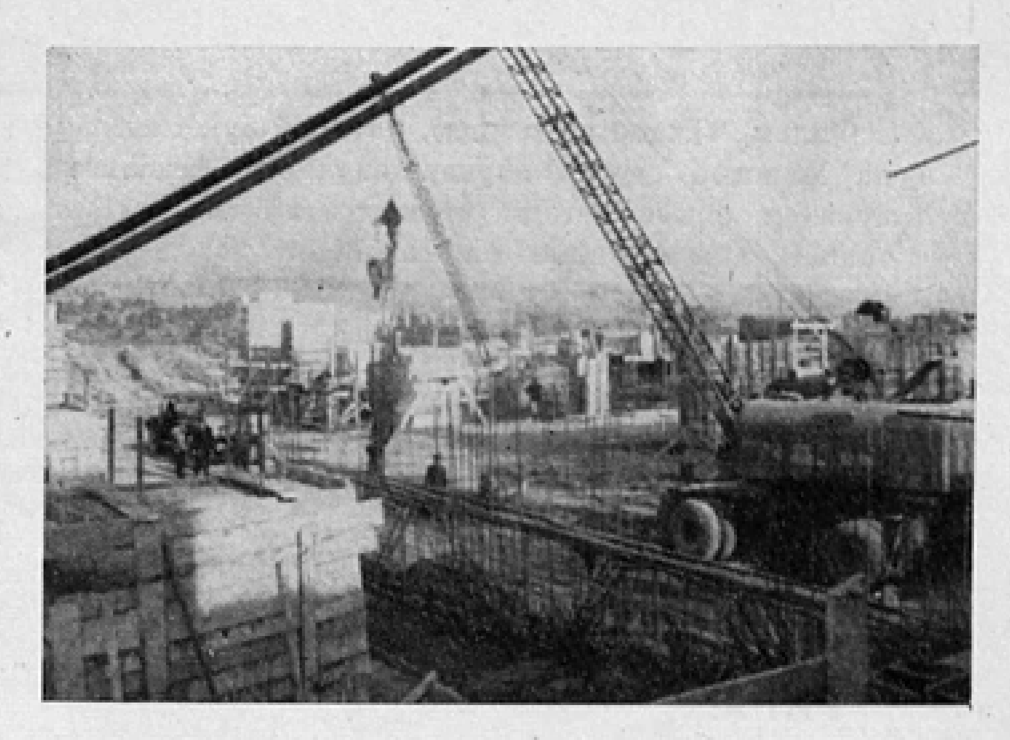
Украинская студия хроникально-документальных фильмов планирует на 1964 год ряд фильмов о людях Большой химии.

«Легенда о Шелкограде» — предполагаемое название фильма, который намерен сделать режиссер Л. Френкель.

На берегу Десны возле древнего Чернигова растет завод синтетического волокна. На шестидесяти гектарах разместились его сооружения. За сутки он будет производить пряжи на триста тысяч метров шелковых тканей.

«Колхозный агрохимик» — фильм-портрет Зинаиды Ивановны Загоруйко — агрохимика Краснянского территориального управления Хмельницкой области.

Среди студентов политехнических вузов Украины, выпускники которых готовят себя к работе в химической промышленности, развернулась подготовка к «трудовому семестру» 1964 года. Отряды комсомольцев будут трудиться на стройках Большой химии во время летних каникул. Об этом в живой репортажной форме расскажет другой фильм студии. Снять его предполагает С. Эпштейн.



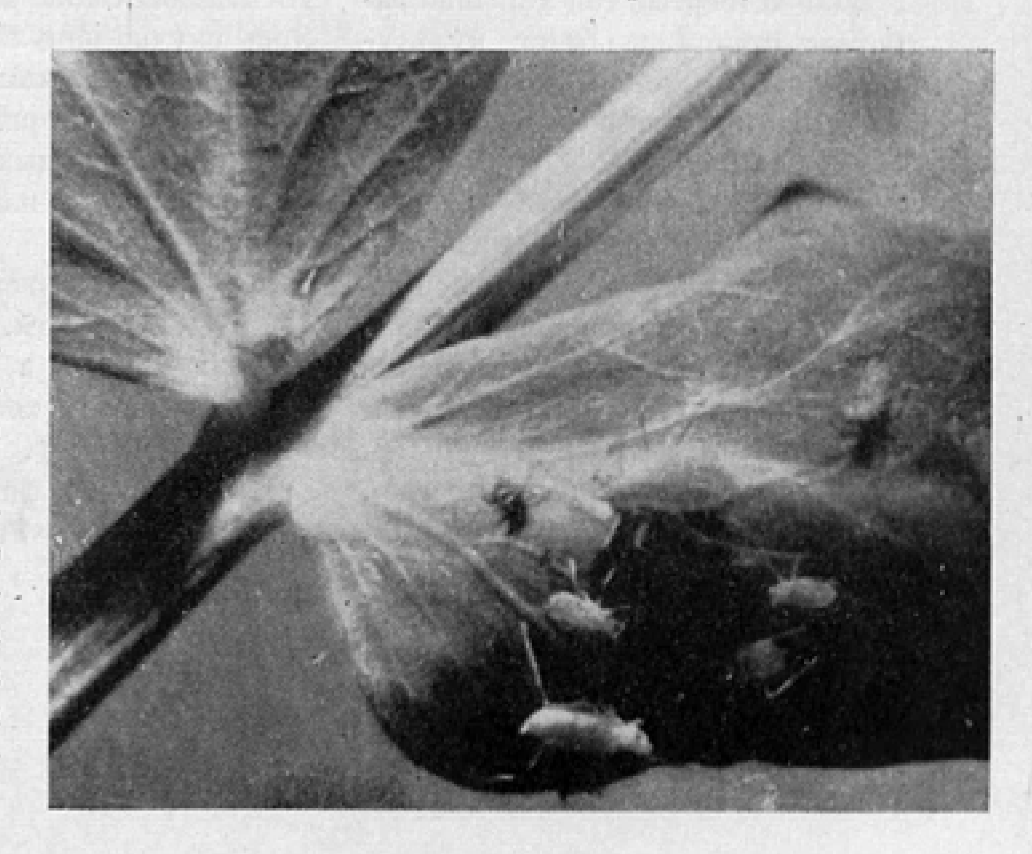
«Богатства Раздола» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов)

МИНСК:

О строительстве Гродненского азотнотукового комбината, о новых достижениях белорусских ученых, инженеров и рабочих, которые внесли большой вклад в развитие отечественной химии, расскажет фильм «Чудеса химии».

Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов предполагает также создать в 1964 году фильм о строительстве крупного химкомбината в Светлогорске.

«Химическая защита растений» (Киевская студия научно-популярных фильмов)



Фильм «Ткани из стекла», который будет сделан на Минской студии научно-популярных фильмов, покажет новые методы производства силикатных тканей, применяемые на Полоцком заводе.

ТБИЛИСИ:

Киноочерк «Химия пришла в Рустави» посвящается строителям Руставского гиганта химической промышленности Грузии.

Над ним работает коллектив Грузинской студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов.

РИГА:

О Даугавпилском заводе расскажет фильм Рижской киностудии под условным названием «Большая химия началась».

АЛМА-АТА:

Фильм «Дерзание» студии «Казахфильм» даст представление о безграничных возможностях, которыми располагает Казахстан для развития химии, о передовиках химической промышленности — людях смелой мысли и технических дерзаний.

КУЙБЫШЕВ:

Успехи в развитии химической промышленности Поволжского экономического района, его люди будут представлены в фильме Куйбышевской студии кинохроники «В краю Большой химии».

САРАТОВ:

О строительстве гигантского химкомбината в Куйбышевской области расскажет фильм Нижне-Волжской студии кинохроники «Новый гигант Большой химии».

РОСТОВ-НА-ДОНУ:

Киноочерк «Ключ к изобилию» посвящается передовикам сельского хозяйства, успешно применяющим в земледелии минеральные удобрения и гербициды.

●

В 1964 году будет начата работа над рядом фильмов, переходящих производством на 1965 год. Уже сейчас студиями Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Свердловска ведется работа в этом направлении, определяются темы, готовятся сценарии.

НАРОДНЫЙ КИНОУНИВЕРСИТЕТ ПРОПАГАНДИРУЕТ БОЛЬШУЮ ХИМИЮ

Уже четвертый год успешно работает киноуниверситет культуры, организованный коллективами столичных кинотеатров «Рассвет» и «Искра».

Один из циклов киноуниверситета посвящен химии. Он состоял из пяти киносеансов на следующие темы: «История развития химии», «Роль химии в создании материально-технической базы коммунизма», «Новые материалы», «Химия в сельском хозяйстве», «Химия в народном потреблении».

На каждом сеансе демонстрировались научно-популярные и документальные фильмы, рассказывающие об истории химической науки, об огромных перспективах ее развития в нашей стране в свете решений XXII съезда КПСС и декабрьского Пленума ЦК КПСС, о том, как химия служит людям в промышленности, в сельском хозяйстве, в медицине и в быту.

Просмотрены фильмы «Власть над веществом», «Это даст химия», «В мире химических превращений», «Чудесные превращения», «Химия служит людям», «Город у моря», «Соперники металла», «Рассказ о каучуке», «Новая шерсть», «Иониты», «Вместо крови» и другие.

Киносеансы, посвященные химии, пользовались у зрителей большим успехом. Их охотно посещали люди различных профессий — рабочие, учащиеся школ рабочей молодежи, школьники старших классов.

М. ЗАК

Художник и время

Только историческое мышление дает подлинное понимание эпохи, и только при таком мышлении может установиться правильное отношение к тем задачам, которые ставит перед нами общество.

А. Довженко

Решения XX и XXII съездов партии восстановили революционное единство прошлого, настоящего и будущего. Помимо того что партийные документы сами являются образцом исторического взгляда на действительность, они вооружают художника марксистско-ленинской методологией творчества, ставят перед мастерами искусств возвышенные цели и указывают пути к их достижению. Вскрывая глубокие закономерности жизни, они прочно увязывают в сознании советских людей и в их повседневной работе прошлое с настоящим и будущим. Запечатлеть в произведениях искусства этот исторический масштаб нашей действительности — одна из главных задач, которую сегодня решают мастера кино, как, впрочем, и деятели любого вида искусства.

Еще в конце 30-х годов Сергей Эйзенштейн, выступая с докладом об историческом фильме, говорил: «Мы хотели бы видеть образы и фигуры современников поднятыми до большого исторического обобщения, а в фактах нашей действительности подметить их обобщенный, исторический смысл».

На редкость точное определение цели, которая с большей, чем когда-либо, очевидностью сейчас стоит перед нами!

После XX съезда КПСС, восстановившего ленинские нормы жизни и отбросившего завесу культовой лжи, с особой остротой на повестку дня встала проблема исторической преемственности дел советских людей. Она потребовала от мастеров кино поисков различных художественных решений. В огромной степени здесь помогли творчески преломленные традиции советского киноискусства, для которого проблема времéнной композиции всегда была одной из важнейших. Достаточно вспомнить выразительный контраст «вчера—сегодня» в игровых и документальных лентах 20-х годов. Сшибка истории и современности, породившая в немой период столько блистательных монтажных образов и кинометафор, на новом этапе, в 30-х годах, обрела новые формы выражения, стала гармонически разрешаться в истории человеческих характеров. Великий «Чапаев» накрепко спаял легендарную возвышенность прошлого с земной достоверностью настоящего. Братья Васильевы, по их словам, «поднимая до легендарности образ «Чапаева», хотели «заставить зрителя верить ему как человеку...».

Накопленный опыт свидетельствовал о том, что в решении этой проблемы трудно было отдать предпочтение какой-либо одной стороне кинозрелища. Только в единстве всей системы выразительных средств, в основе которой лежало единство авторского замысла, только в сложном сочетании сюжетных мотивов действия с режиссерской, актерской, живописной трактовкой рождалось искусство управления временем на экране.

Однако некоторые увидели ближайшее решение задачи в том, чтобы прежде всего сюжетно связать историю и современность— путь возможный и испытанный, но далеко не простой. Механическое расширение объема повествования за счет времени и пространства обнаруживает его внутренние пустоты. В таком случае время подме-

няется хронологией, а пространство — метражом. Пульс фильма прощупывается слабо, и никакие сильно действующие средства, вроде символов, не помогают.

Одним из типичных образцов такого рода картин была многосерийная «Киевлянка», где героиня появлялась на свет в октябрьскую ночь семнадцатого года, когда ее отец погибал при штурме Зимнего. Третья серия — «Наследники» — посвящена нашим дням. Как мы уже видели на примере фильма «Падение Берлина», день рождения, помеченный 1917 годом, еще не означал, что биография героя обязательно станет биографией страны. Три серии «Киевлянки», свободные от культовых влияний, оказались не свободными от мнимой масштабности. Образная сила картины была гораздо скромнее, чем ее размеры.

Заявленный как первая часть большого полотна, фильм «День первый» (и его героиня разрешалась от бремени в час октябрьского штурма) пока не нашел продолжения. Видимо, авторы заколебались в правильности избранного пути, понимая, что метрическое свидетельство, хотя и со славной датой, не всегда является началом рассказа о поколении советских людей.

Можно назвать другие фильмы, где один лишь сюжет или отдельные сюжетные приемы не в силах были связать на экране историю и современность. Например, в таком фильме, как «Ровесник века», хронология событий довлела над образами людей, по существу статичными.

Картинам не хватало главного: единого авторского взгляда на события и людей, той самой толстовской нравственной точки зрения, которая составляет внутреннюю композицию каждого цельного произведения искусства. Лишенные этой «точки зрения», фильмы распадались на эпизоды или серии. Чтобы «приткнуть» их друг к другу, требовались какие-то внешние средства, чаще всего сюжетного порядка. И чем больше было эпизодов и серий, тем сильнее натягивались сюжетные нити, сплетаясь порою в авантюрный узел.

Кстати сказать, эти нити порой тянулись из прошлого. Например, такой фильм, как «Укразия», уже в 20-е годы продемонстрировал чисто формальный метод объединения историко-революционного материала с помощью авантюрного сюжета. Но и он нашел, к сожалению, своих наследников.

Историзм фильмов никоим образом не рождается сам по себе, из материала. Без художника и его отношения история на экране никогда не станет историей, точно так же, как и современность.

Успеха в своей работе добились лишь те из мастеров кино, кто в первую очередь искал не просто сюжетные, а образные связи между прошлым и настоящим. В ряде фильмов историко-революционный материал, казалось, строго ограниченный в своих временны́х рамках, вплотную приближался к нашим дням мыслью и чувством художников. Это были мысли и чувства современников, обратившихся к прошлому, чтобы по-новому увидеть в нем настоящее.

Трагическая неумолимость истории, разводившая людей во враждебные станы, была извлечена авторами «Сорок первого» из рассказа Б. Лавренева не ради сюжетной остроты. Поверить трагедией революционную стойкость — как ко времени пришелся этот замысел! Он с особой силой прозвучал в дни, когда трагические ошибки культового периода, представшие в беспощадном свете партийной критики, оказались для каждого из нас, для народа в целом суровой проверкой нашей стойкости, нашей веры в незыблемость революционных завоеваний.

Трагедия Марютки заключалась не в борьбе чувства и долга — она и секунды не колебалась... Разве можно назвать только долгом ее самозабвенное отношение к революции, раскрытое в фильме как само существо героини? Не разгороженный на личное и социальное, образ Марютки представал в истинно трагическом свете, потому что любовь к человеку и вера в него были такими же цельными, как ее чувство к революции и вера в нее. Финальный выстрел обрывал две жизни: именно такое отношение к революции могло заставить девушку выстрелить в любимого, снова ставшего врагом, зная, что она стреляет в себя. Трепетное, лирическое и вместе с тем суровое, трагическое единство чувств и характера героини — вот в чем заключался художественный историзм «Сорок первого». Он проистекал из современности, рождался в гуще мыслей и чувств, напряженных открывшейся правдой о культе личности — нелегкой правдой, которая потребовала от каждого всей полноты коммунистических убеждений и единства этих убеждений с никогда не иссякавшим в народе революционным чувством.

Появившийся вскоре фильм «Павел Корчагин» оказался близок «Сорок первому» не только датой выпуска. Это была близость звеньев одного процесса. «Павел Корчагин» вновь показал, что обращение мастеров кино к советской литературной классике выходит за рамки обычных экранизаций. Рассказ Б. Лавренева и роман Н. Островского выступили здесь не как явления литературы, вторичные по отношению к жизни, а скорее как непосредственная историческая действительность. Современность, представленная творчеством молодых режиссеров Г. Чухрая, А. Алова и В. Наумова, заключала с ней союз. Этот союз прошлого и настоящего проявил себя в художественном историзме фильмов.

Первые кадры «Павла Корчагина» были последними в судьбе героя. Затем действие разворачивалось вспять. Память человека воскрешала на экране картины прошлого. Но прием воспоминаний не был здесь обычной сюжетной связкой. Он оказался элементом внутренней композиции фильма, который вслед за первыми кадрами стал восприниматься в качестве лирического диалога. Именно диалога, а не монолога: у Павки имелся собеседник. На экране состоялся разговор — искренний и откровенный, правдивый и суровый, разговор комсомольца 20-х годов с комсомольцем 50-х. Перекличка поколений, которая явилась историческим существом фильма, нашла свое конкретное художественное выражение.

Кое-кто предъявлял авторам упрек в «мрачности». Это была критика вообще, без учета темы разговора. Павел Корчагин не просто рассказывал о своей жизни. Спокойный, информационный тон не вязался с характером героя. Корчагин требовательно и страстно обращался к потомкам, к друзьям из будущего: как берегут они революционное наследство? И в этом чувствовалась нескрываемая тревога современника, который видел, как некоторую часть молодежи травмировали открывшиеся злоупотребления периода культа личности. Разве мог Корчагин остаться равнодушным к судьбам наследников? Он бросил в бой свои неотразимые аргументы, в которых не было софистики, а были холод и голод, тиф и пули — все то, что вынесло его поколение во имя революции.

Это и была главная, истинная тема разговора, который состоялся в фильме. Страстные и гневные чувства современников, оскорбленных сомнениями в чистоте коммунистических идеалов, не позволили авторам остаться спокойными при выборе красок. Чистый красный цвет, цвет революции, и глубокие черные тона, память о понесенных жертвах, в контрастном сочетании вызывали насыщенный колорит картины.

Мы ничего не поймем в художественном историзме фильмов, если не будем учитывать этой действенной, страстной, полемически заостренной и наступательной позиции авторов — современников XX и XXII съездов партии.

Принципиальный успех «Коммуниста» вновь был обусловлен наступательной, действенной (а значит, современной!) позицией художников. В чем заключается историзм фильма? Только ли в том, что авторы, отвергнув пресловутую теорию «винтика», выбрали в качестве ведущего персонажа рядового революции?

В рассказе о рядовом Е. Габрилович и Ю. Райзман преследовали далеко не рядовую цель — они стремились показать, как история делает простого человека героем. Открытая, приподнятая, легендарная и вместе с тем достоверная героическая интонация придавала картине художественное достоинство. Она же сообщала «Коммунисту» современное звучание.

Героизм Василия Губанова замешан на буднях. Прежде чем авторы столкнули его в смертельном поединке с бандой, он предпринимал поистине героические усилия, чтобы найти гвозди для стройки, побороть свою любовь к женщине, чужой жене, нарубить дров для паровоза, тянущего состав с хлебом... Каждое мгновение жизни требовало героических усилий. Они нарастают в фильме естественно. Подвиг был раскрыт в своей обнаженной патетике и в своих глубоких психологических обоснованиях. Естественность героизма — так мы попытались бы определить существо образа. Но важно не определение, важен сам подход художников-современников к прошлому, их вера в то, что героика составляет основу народной жизни и не требует для своего выражения ни поз, ни котурнов.

Знаменательно, что рядом с фильмом о рядовом революции появился фильм о вожде революции — «Рассказы о Ленине». Близость их друг к другу при всей непохожести режиссерских манер по-своему выражала на новом этапе единство ленинской

темы и темы народа. Исполнитель роли В. И. Ленина актер М. Штраух писал постановщику С. Юткевичу: «Сегодня у Н. С. Хрущева в разговоре с японцем: «Главное — прислушиваться к мнению народа». Это абсолютно верно и говорилось давно самим Лениным. А как и в чем это выразить мне в роли?»

«Рассказы о Ленине» показали, что авторы нашли ответ на вопрос и вместе с ним и художественный историзм фильма. Образ вождя революции впитал в себя народные представления об Ильиче, кратко выраженные в известных словах рабочего: «Прост, как правда». Ленин был прост и доступен каждому, кто встречался с ним на экране, а значит, близок и понятен всем, кто сидел в зрительном зале. Близость Ленина была далека от бытовой. Редкое обаяние простоты, истинная поэзия простоты — вот на чем строился характер Ильича. Большая же правда образа заключалась в напряженной работе мысли вождя. Она пластически раскрылась во внезапных «ленинских» уходах в себя, которые концентрировали течение действия.

Историко-революционная тема в фильмах равнялась по современности. Здесь не было никакого насилия над материалом прошлого. Он не был подвергнут подчас мучительной модернизации. Решающую помощь художникам оказала сама жизнь. Правда настоящего и правда минувшего, очищенная от лживых наслоений культа личности, предстали в неразрывном революционном единстве. Мастерам не пришлось искусственно укорачивать дистанцию между ними: их творческие замыслы естественно следовали по течению мыслей и чувств современников.

Умение извлечь историзм фильма непосредственно из жизни, подобно тому как партия извлекает свою политику из запросов и требований народных масс, является свидетельством партийности и народности творчества советских киномастеров. Ленинская мысль: «Главное — прислушиваться к мнению народа»,— и вопрос актера: «А как и в чем это выразить мне в роли?» — выражают самое существо эстетических требований, которые предъявляются искусству социалистического реализма. Народная оценка происходившего и происходящего всегда исторична и всегда современна. Разные поколения вливаются в единое русло народной судьбы. Людям нет нужды оглядываться назад — минувшее живет в них самих. Зато как много требуется усилий от художника, чтобы достичь этой великолепной диалектики жизни и заключить народную оценку в произведение искусства!

●

Казалось, современность военной темы не требует особых доказательств. И все же они необходимы. Как только жизнь становится искусством, вступают в силу неумолимые законы, требующие, чтобы исторический материал, пусть совсем недавний, кровно близкий каждому, был заново выверен современностью.

Чем современна тема войны? Призыв помнить уроки истории, обращение к совести народов, раскрытие истоков массового героизма людей — каждая из граней общей идеи, как и многие ее другие стороны, верна и точна. Но на экране этому должен быть найден художественный эквивалент. Высокая гражданская идея должна обрести живую плоть творческого замысла, в котором объединятся минувшее и настоящее, рождая в зрителе волнующее ощущение свидетеля событий, а в фильме — необходимый историзм искусства.

Судьба Андрея Соколова пролегла от жизни, через шолоховский рассказ, к экрану. Свойственный М. Шолохову эпический размах в обрисовке событий и героев из небольшого рассказа, как из глубокого родника, вылился в объем фильма. Это сравнение невольно приходит на память, когда на экране появляются первые кадры «Судьбы человека» — влажная до горизонта земля и залитые половодьем леса. Ближе к финалу возникает сцена, снятая очень просто: погожий денек, крыльцо чайной, усталый Соколов и мальчишка с булкой. Почему краски этой сцены так скромны? Мы только что видели, как С. Бондарчук и В. Монахов решали целые эпизоды на огромных панорамах, как они придавали отдельным кадрам суровый лаконизм и экспрессию плакатов военных лет. Сцена же встречи Соколова с Ванюшкой — ключевая в фильме — обыденна, и именно в таком ее решении — художественный историзм фильма.

Действие «Судьбы человека» подчиняется воспоминаниям героя. Они охватывают время с конца 20-х годов до послевоенной весны. На наших глазах прошла целая жизнь, с ее радостями, муками, подвигами и горечью невозвратимых утрат. Близится конец. И в

это мгновение на пути Соколова появился мальчишка. Не просто случай и одиночество толкнули солдата к Ванюшке. Неумолимое время, уже подбивавшее итоги, отступило перед встречей. Она заново повернула судьбу человека и открыла нам существо творческого замысла. Раньше он был отлит в другом материале. Бронза запечатлела подвиг советского воина, что стоит в Берлине с ребенком на руках. Экран следует своим законам. Неподвижную символику скульптуры он заменяет подвижной композицией фильма. С ее помощью художники управляют временем, сближают историю и современность: прозрачные тона сцены встречи возникают как светлое, очищающее начало, они наследуют и в то же время опровергают тревожные краски военных эпизодов с их резкими монтажными стыками и острыми ракурсами, с их подчеркнутой динамикой.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить два ряда кадров. Первый рисует погоню фашистского самолета за машиной Соколова. Кадры сняты так, будто аппарат стремительно пикирует на землю, трагически сужая ее пространство до маленького клочка, где в разрывах мечется грузовик. Потом возникает хоровод земли и неба; из хаоса, как в тумане, появляются чудовищные, колеблющиеся фигуры автоматчиков...

Второй ряд кадров следует за сценой встречи Соколова с Ванюшкой. Ритм их опять-таки связан с движением машины: эпизод происходит в кабине грузовика. Идет неторопливый, длинный (на 18 метров) средний план. Его завершают слова: «Я твой отец». Бурное сцепление коротких кадров, когда Ванюшка обнимает и целует Соколова, опять завершается длинным, словно замирающим общим планом: бежавшая по дороге машина съезжает в кювет, и наступает тишина.

Напряженная динамика первых кадров — мужественная простота вторых. Замысел художников, следуя от первого ряда кадров ко второму, обретает в пути и значение образа-символа и настоящую человечность. В «Судьбе человека» недавняя история поднимается из глубин памяти, и, чем ближе она к нашим дням, тем проще, яснее, доходчивее становится ее облик.

Авторы «Аннушки», следуя за жизнью героини, также переносили зрителей из прошлого через войну в настоящее. Судьба Аннушки являлась «женским вариантом» судьбы Соколова. Но в «Судьбе человека» история и современность были связаны авторским отношением, которое нашло в фильме неповторимую художественную форму. В «Аннушке» же, да и в ряде других картин, минувшее и настоящее просто оказались в разных концах фильма, словно на распорках иллюстративного сюжета. И жизнь на экране превратилась в макет.

Есть еще одна, и пожалуй, основная разница. Нам так трудно оказалось найти образные связи между «вчера и сегодня», потому что героиня в своем характере, в своей человеческой сущности оказалась попросту неинтересной. Вспомним, что сказал М. Горький после просмотра «Чапаева»: «Судьба героя — это главное, что вызывает интерес к художественному произведению». У Соколова — трудная и сложная судьба, которая полной мерой выявила незаурядную личность этого человека. Наш интерес к фильму был интересом к человеку.

А что можно сказать о герое такого фильма, как «Здравствуй, Гнат»? Засыпанный песком, он лежит в скафандре на дне реки рядом с готовой взорваться миной и вспоминает свое военное прошлое: бой, плен, побег — все то, что довелось испытать и Соколову. У Гната мощный торс, завидное спокойствие, широкая улыбка. Можно перечислять и дальше, но перечисление не заменит характера человека, как погружение на дно реки не заменит погружения в историю, как мина не заменит готового разорваться от усталости сердца. Дело не только в том, что прошлое и настоящее сняты здесь в одинаково серой тональности. Дело в тусклой тональности образа героя.

С большой очевидностью эта возможность киноискусства обнажить связи между прошлым и настоящим раскрывается в «Судьбе человека» и на примере фильма «Баллада о солдате». В картине наши дни олицетворяются лишь фигурой матери. Но здесь важна сама интонация рассказа об Алеше Скворцове — лирическая интонация друга, который был рядом с ним на поле боя, а теперь рядом с нами. Дистанция преодолена личностью автора. Его лирическое «я» звучит как голос поколения, начало пути которого пришлось на войну и чей расцвет наступил сегодня. Эта «балладная» интонация связывает на экране ушедшее и настоящее. Но не она одна.

В «Судьбе человека» время двигалось по вертикали через толщу десятилетий. В «Балладе» время движется по горизонтали —

через цепь событий. Но историчность повествования сохраняется. В. Ежов и Г. Чухрай решают весь фильм на контрапункте ничтожного отрезка времени и богатства свершений в жизни героя. Авторы (как и создатели «Иванова детства») вступают в борьбу со временем. Ведь Алеша прожил отведенные ему авторами несколько суток так полно и ярко, что они обрели ценность большой человеческой судьбы, взятой в историческом разрезе.

Он выполнил свой долг солдата (поединок с танком), испытал радость настоящей мужской дружбы (сцена с инвалидом), познал, как свою собственную, горечь женской измены (эпизод на квартире жены бойца), разделил отцовскую гордость за сына-фронтовика, и, наконец, встреча с Шурой оказалась для него встречей с любимой.

Это ли не судьба, это ли не целая жизнь, уложенная в несколько суток?

Вс. Пудовкин писал о «Чапаеве»: «В картине показан, с умышленной сжатостью, бурный внутренний рост человека». Общий принцип искусства — «умышленная сжатость» — и здесь переводит историческое по протяженности действие в краткую и впечатляющую художественную форму.

Проблема исторического обобщения материала жизни становится особенно сложной, когда этот материал — современность. Современная действительность, заключенная между прошлым и будущим, требует от мастеров образного предвидения. Мысль Горького о «третьей действительности», о нашем завтра, куда должен подняться художник, чтобы с достигнутой высоты обозреть сегодня, выражает одну из главных закономерностей искусства социалистического реализма. Вот где художник прежде всего должен стать историком, хотя, по видимости, материал его фильма и будет ограничен только настоящим!

Если для историка познанная истина отливается в строгую логическую форму, имеющую всеобщее значение, то для художников-историков одна и та же истина открывается в сложном многообразии творческих форм. Художник не может не опираться на опыт предшественников, однако для того чтобы иметь последователей, познанная им истина должна предстать в неповторимом облике.

Фильм А. Довженко «Поэма о море» историчен по самой своей сути. Но это история современности. Раскрывая свой замысел, А. Довженко писал: «Есть что-то глубокое в этом образовании моря, что-то похожее на историческую судьбу нашего народа».

Великолепная формула одновременно исторического и поэтического ви́дения жизни!

Объединяя в творческом сознании новое, созданное руками людей море и судьбу народа, художник находит поэтический ключ к рассказу о нашем времени, когда скрытое, роевое движение масс выходит на поверхность, приобретает четкость и закономерность системы, когда история словно ложится на кальку, подобно очертаниям будущего моря.

Открытая А. Довженко истина вылилась в единый поэтический образ моря и связанной с ним судьбы народа. Причем масштаб образа оказался гармоничным во всех измерениях, включая повесть об обманутой девичьей любви. Смерть девушки, а затем чудесное ее воскрешение, фантастическое видение отца, когда во мгле клубящихся облаков он хлещет бичом жалкого избранника дочери,— эти кадры задуманы так, чтобы тема любви оказалась на уровне моря, не уступая ей в размахе и значении. Она тоже исторична по своей сути: любовь и подлость измерены на основе самых высоких критериев, которые настоящее и будущее предъявляют советским людям.

Надо отметить, что историческое и поэтическое раздумье автора не лишает характеры героев психологической конкретности. На дно моря уходит деревня, перепаханная поколениями земля. Людям совсем не просто расстаться с ней. Она навсегда остается в их памяти. А. Довженко, видевший историю не в спокойном течении, а на быстрине, выбрал момент расставания с землей и встречи с морем в качестве крутого разворота событий, обнажившего характеры людей. Степная желтая пыль придает колориту фильма земную окраску. Печаль прощания и надежда встречи придают чувствам героев человеческую окраску.

Важно еще раз напомнить об этой достоверности среды и характеров. В некоторых фильмах о современности, по праву претендующих на большие масштабы, философские раздумья авторов лишены конкретности времени. Благодаря своей яркой талантливости фильм «Неотправленное письмо» собрал, как в фокусе, особенности такого рода картин.

Рассказ о современных землепроходцах стал философской конструкцией мысли о поединке человека с природой. Проложенный геологами сквозь тайгу путь оказался похожим на дорогу жизни, где отстают и остаются люди.

Авторы освободили свой замысел от «границ времени». Думали ли они, что эти границы могут сковать его широту и протяженность? Как мы видели, время является могучим подспорьем для художников, умеющих извлекать особый смысл из столкновения прошлого с настоящим и будущим. Историзм советских фильмов — вовсе не абстракция, которую художники со стороны привносят в произведения. Они передоверяют его конкретным героям, конкретным характерам, конкретной психологии. Между тем создатели «Неотправленного письма» оставили за собой право и на исторические раздумья и на поэтические обобщения, пытаясь передать их живописной многозначительностью кадров, аллегорическим монтажом, символическими ракурсами.

То, что оказалось драмой нелегких поисков для М. Калатозова и С. Урусевского, могло превратиться и превратилось, например в фильме «Где-то есть сын», в пародию. История отца, забытого сыном, решенная с глубиной фельетона-однодневки, предстала на экране в виде «философского» повествования, оснащенного набором самых необычных ракурсов и перекошенных кадров, снятых шатающимся (видимо, от горя?) аппаратом.

Мнимый масштаб, мнимая философия и мнимая поэзия жестоко мстят за себя, особенно в кино. Нарушение достоверности и конкретности экранного зрелища, если только это происходит не во имя настоящих творческих целей, раздевает замысел авторов донага.

В борьбе двух мнений: «Сила кино — в его достоверности» (Росселлини) и «Кино — это то, что лишает мир его материальности» (Ажель) — само киноискусство находится на стороне первого.

Жестокую неумолимость экрана испытывали на себе самые крупные художники, извлекая потом мучительные, но полезные уроки. Когда Вс. Пудовкин, находясь во власти «Конца Санкт-Петербурга» и «Потомка Чингис-хана», попытался с таким же размахом переложить на экран фельетон М. Кольцова о том, как один красный командир покинул свою жену для другой женщины, то получился «Простой случай». И дело было не только в несостоявшемся сценарии А. Ржешевского. Эксперименты со временем — на экране мгновенно сменялись годы, и само мгновение растягивалось цейтлупой — не спасли фильм, который стал похож, со слов самого Вс. Пудовкина, на пьедестал, а на «пьедестале пусто».

Когда мы говорим об исторических корнях современной темы, значит ли это, что подразумевается расширительная трактовка понятия «современность»? Значит ли это, что из него исключается момент злободневности или даже сиюминутности? Практика советского кино опровергает возможные сомнения. Сценарий «Поэмы о море» рождался синхронно с рождением Каховского моря. Поэтический замысел художника о единстве моря и исторической судьбы народа возник непосредственно в атмосфере гигантской стройки. Злободневный материал потребовал личного участия художника: недаром А. Довженко предложили место директора совхоза, которое он, в свою очередь, предложил генералу Федорченко — герою фильма. Исторический ракурс «Поэмы о море» явился результатом вмешательства автора в современность.

Приступая к работе над фильмом «Чистое небо», Д. Храбровицкий и Г. Чухрай заняли по отношению к жизни столь же активную позицию. Она диктовалась самим материалом: история наших дней должна была предстать на экране в своем прямом политическом выражении.

Период культа личности, к несчастью, богатый острым и болезненным материалом, требует от художника точного исторического взгляда на действительность. Однако сценарист и режиссер — не просто историки и не только политики. В оценке явлений жизни, особенно таких горьких и трагических, помимо разума участвует темперамент. Обычный рассказ о человеке, который в годы культа был подвергнут гонениям, волнует до глубины души. Это волнение усиливается во сто крат, если такой рассказ становится предметом художественного исследования, и отброшенный на экран, приобретает могучую обобщающую силу. Как сохранить здесь мудрость историка и трезвость политика?

Вероятно, попытки обуздать гражданский и творческий темперамент были безуспешны и привели бы к созданию холодной иллюстрации тезисов на пленке. Авторы «Чистого неба» выбрали другой путь — путь своих героев.

Летчик Астахов и его жена, полной мерой испытав боль страданий и унижений, сохранили волнующее чувство восхищения жизнью, где торжествуют силы любви и справедливости. Доверившись героям, художники нашли самый точный политический и исторический прицел в решении темы фильма. Их отношение в конечном счете было сродни вере народа в партию, которая сделала возможным открытое и прямое разоблачение культа Сталина. Темперамент художников, заставивший их пережить судьбы героев как свои собственные, не только не нарушил историческую оценку, но в решающей степени способствовал ее точности.

Политическая злободневность фильма как бы выросла на почве обостренного исторического чувства, которое неуклонно нарастает со времени XX съезда.

Это чувство истории нашло поэтическую форму выражения в «Поэме о море». Под его влиянием темперамент художников приобрел в «Чистом небе» яркую политическую окраску. Это же чувство вело авторов фильма «Девять дней одного года», обратившихся к области научных изысканий и предвидений. Когда думаешь о нем, на ум приходит определение Вс. Вишневского: «Оптимистическая трагедия». Гибель одного ученого и подвиг другого, поставивший его на грань жизни и смерти, являются наиболее заметными, но не единственными причинами этого воспоминания. В конце концов, по видимости, любая погибельная ситуация на экране, на сцене, в романе, на полотне решается советскими художниками под этим общим заголовком. Но только по видимости. Вс. Вишневский имел право на такое название: его герои жили и умирали на подмостках самой революционной истории. Масштаб авторского мышления оправдывал жанр трагедии, а прочерченная драматургом перспектива исторического процесса оправдывала оптимизм вещи. Далеко не каждый способен решить трагическую ситуацию в подобном ключе.

Когда мы говорим об «Оптимистической трагедии» и вслед за ней вспоминаем «Девять дней одного года», то хотим прежде всего подчеркнуть исторически-масштабный взгляд художников на современность. В чем он выражен?

Мир науки легко располагается на экране. Геометрическое переплетение труб и кабелей четко вписывается в прямоугольнике кадра. Стерильная чистота лабораторий и халатов, освещенных мерцающими осциллографами, предоставляет заманчивые возможности для световых эффектов. Математическая лапидарность языка науки чем-то сродни экономной скупости кинодиалогов.

Как часто эти приметы появляются на экране и как часто они остаются только внешними! Все они есть в «Девяти днях одного года», и есть там нечто другое — цепная реакция научного подвига. Начатый одним ученым, он продолжается другим, третьим, создавая непрерывность поисков, где обрываются жизни, но нет обрыва человеческой мысли — этой вечной эстафеты поколений! Стоит проследить, казалось, вполне будничные и обычные связи между Синцовым, Митей, Лелей, Ильей и другими героями, в последнем ряду которых ожидает очереди Митя второй, чтобы понять внутреннюю механику фильма. Не здесь ли заключен историзм по внешности очень современной картины, чье начало — стеклянный куб аэропорта, а конец — шутливая записочка с серьезным содержанием?

Ромм и Храбровицкий, рассказывая о советских физиках, заимствуют у советской науки ее торжествующий оптимистический пафос — безграничность познания человеком таинств мира. Благодаря этому пафосу фильм о настоящем обретает свой масштаб времени, свою историческую перспективу.

Время на экране можно измерять по-разному — течением лет, судьбой человека, сознанием героя, поэтической мыслью автора. Но как бы ни были различны способы отражения мира на экране, они подчиняются общему закону, о котором замечательно сказал Всеволод Пудовкин: «Зритель, смотрящий идейно содержательную картину, как бы переживает мыслительный процесс гения... видит изменение и чувствует его закон, возвращается в прошлое, чтобы его проверить, и уходит в будущее, чтобы утвердить закон окончательно».

Н. КЛАДО

Впечатления и воспоминания, радости и огорчения

Я уехал из столицы Таджикистана около десяти лет назад. А прожил там почти столько же. И только теперь мне удалось снова побывать в Душанбе. Свидание с городом, в котором прожил немало, не может оставить равнодушным. Правда, я никогда не переставал следить за развитием литературы и искусства этой далекой, но близкой мне республики. Но, естественно, в моих познаниях были и существенные пробелы. Вот почему, приехав сейчас в Душанбе, я постарался посмотреть все, что позволяла короткая командировка. И многие люди, казалось бы, столь знакомые, прожив за эти годы сложную, насыщенную творчеством жизнь, как-то по-иному развернулись передо мной. Не скрою, некоторые не оправдали возлагавшихся на них надежд, а иные вдруг раскрылись неожиданной стороной. Да, подобные поездки-возвраты важны, и в первую очередь для самого себя. Проверяешь свои утверждения, прогнозы жизнью. И как часто оказываешься неправ!

Писать об этом критику трудно. Не только потому, что, критикуя других, тем самым критикуешь теперь и себя, свои оценки. Трудность заключается и в том, что иногда приходится писать о друзьях или приятелях суровые слова. Поэтому обиды старых знакомых неминуемы. И одна из будущих обид законна: я, конечно, не знаю всего, не все видел. А главное, «не потел» вместе с ними в трудах. Ну что ж. Таков уж удел критика — «потеть» при восприятии результатов.

•

Сначала — о радостях.

Не только от встреч с дивно разросшимся городом зеленых аллей, кварталов новых домов, великолепных магистралей современной застройки.

Помнится, каждый год в Душанбе спорили о том, какой забор воздвигнуть вокруг городского парка культуры. И возводили заборы разной «архитектуры». Но теперь решили — не знаю, кто и как,— что забор вообще не нужен... И высокие деревья вышли прямо на главный проспект имени Ленина, украсили его, превратили в тенистый бульвар. Пришла красота. Исчез только мусор, который накапливался за заборами...

Но про все не напишешь, тем более что это не очерк. И не «Огонек», а кинематографический журнал. Ведь и на киностудии «Таджикфильм» интереснее всего не новые павильоны и техника, а люди и их дела.

Особенно порадовали меня молодые документалисты.

В широкоэкранном цветном фильме «Тигровая балка» заманчиво звучит уже само название. Я бывал в зарослях Тигровой балки, видел и тихие озера, и заросшие дикой растительностью холмы, и луга с высокой травой. Фильм уверяет, что тигров уже теперь там нет. Если так, то жаль. Но «тигровым ароматом» (если есть тигровая мазь, то почему не быть и тигровому аромату?) заповедника веет с экрана.

Фильм построен весьма забавно: родился в этом диковинном уголке Таджикистана маленький олененок. Выпрямляясь на своих еще не окрепших ножках, он знакомится с природой и обитателями балки. Незаметно текст от автора переходит в наивные открытия самого олененка, передает его размышления и впечатления. И все окружающее воспринимается непосредственно и радостно, хотя маленькому олененку и страшно в новом и еще непонятном мире. Так, фильм интересно вводит нас в своеобразие и сложности существования зверей.

Е. Кузин и Н. Исламов и автор поэтического текста Инна Филимонова создали маленькую поэму, вызывающую воспоминания о «Бэмби» Диснея. Но там были рисунки, а здесь — живые звери. Естественно, что съемки такого фильма были весьма сложны. Но авторы справились с трудностями, не поступившись общим поэтическим замыслом вещи.

Евгений Кузин — оператор этого фильма — родился и вырос здесь, в Таджикистане. Он понимает и умеет слушать и видеть природу, людей.

И хотя это молодой оператор, он один из лучших на студии.

В тесном коллективе документалистов фамилия Кузин повторяется. Василий Кузин — отец Евгения Кузина, ветеран и организатор Таджикской студии, первый ее директор и оператор, автор редких кадров, свидетельствующих о первых годах становления республики.

Не так давно вместе с сыном они сняли интересный фильм «Утро Нурека» — о том, как начинали пробивать горы для Нурекской ГЭС. Теперь этот фильм—живая хроника событий.

Самая высокогорная в мире электростанция сказочно растет. А романтика первых ее зачинателей увлекает молодежь на новые славные дела, на новые подвиги.

С первых дней стройки следит за ней объективом аппарата Василий Кузин. Мне помнятся отважные съемки Кузина — путешественника по первым горным тропам, съемки первых рудников и первых колхозов, эпизодов борьбы с басмачами. Сегодня он парторг студии, и его огромный опыт, превосходное знание биографии республики помогают не только собственному сыну, который успешно «набирает высоту», ведет самые сложные, ответственные съемки.

Вместе с Н. Исламовым и Б. Долиновым Е. Кузин сделал и другой интересный фильм «Человек должен жить». Это рассказ о самоотверженных медиках республики, их борьбе за жизнь человека, о борьбе с темнотой и невежеством. Фильм интересен не только своими документальными кадрами. В него введены и игровые сцены, в которых ожил темный мир табибов, знахарей, калечивших раньше таджиков. Сыграл роль подобного «врачевателя» киноактер Борис Шлихтинг.

Снова встреча со старым другом. Несмотря на возраст (ведь он играл главные роли еще в таких давних фильмах, как «Леон Кутюрье», «Снайпер» и т. д.), Шлихтинг все такой же живой, энергичный. В Душанбе он известен и как артист оперетты, драмы, эстрады, как конферансье, как постоянный «гость», входящий в дома с телевизионного экрана. В комедии «Насреддин в Ходженте» Шлихтинг с блеском сыграл роль начальника полиции. Жаль, что так рано забыли об интересном, остром, многообразном актере наши центральные киностудии. Это ветеран, не потерявший молодости.

Вернемся снова к молодежи. Молодой Евгений Кузин полон творческих планов. Его волнуют разнообразные события в республике, интересные люди, первооткрыватели, особенно энтузиасты. Но он же снял и обличительный журнал о тунеядцах города, не побоявшись забраться в логово к сектантам, к различного рода шарлатанам.

К сожалению, значительно более робки деятели проката республики, весьма осторожно и не часто демонстрирующие этот боевой журнал на экранах.

Впрочем, оно и понятно. Стоит вспомнить фельетон В. Суркова «Командировка в рай», опубликованный в газете «Известия». Побывав в «сладком раю», в отданном богомольцам колхозном Доме отдыха в Шаартузском районе республики, фельетонист рассказывает, что хотя работники киностудии и сняли там немало разоблачительных кадров, но фильм «Среди белого дня» (режиссер С. Шульман) им мешали выпустить некоторые местные руководители.

Я видел эти кадры. В «святое место» на автомашинах, автобусах приезжают сотни паломников, целуют песок, камни, принимают «омовения». Женщины, дети... А вот и мужчины. Вот номера машин ответственных работников местного масштаба. Паломники благодарят не только святого, но и руководителей колхоза и района, предоставивших им возможность «свиданий в раю».

Фельетон помог — кинофильм вышел на экран. Но ведь фельетон — не обязательная и не самая удобная инстанция для апробации картины!

Тут уместно еще раз вспомнить: когда в парке снесли забор, то грязь стала видна всем, и ее быстро убрали. Почему бы и здесь не отказаться от «заборов»?

Впрочем, о «заборе» я вспомню еще не раз. А пока продолжу свой разговор о документалистах студии.

Другой ветеран и организатор студии Владимир Хабур написал и поставил короткометражный очерк о трудности жизни в горах. К сожалению, хотя материал очерка и любопытен, но лежит уж слишком близко. Снова Искандер-Куль, снова туристы, а не жизнь в горах. И потому в фильме нет «нехоженых троп», несмотря на то что именно так он и озаглавлен. От знатоков страны, подобно В. Хабуру, исходившему в комсомольские годы немало горных троп, и оператору В. Бедило, уже много лет снимающему горы Памира, можно было ждать своего ви́дения, истинного своеобразия. А сейчас очерк больше похож на проспект для туристов, что само по себе неплохо, но ведь не эту задачу ставили перед собой авторы.

Как раз такую картину — рекламную в хорошем смысле этого слова — с большим блеском и изобретательностью сделал режиссер Борис Кимягаров. Его фильм «В добрый путь» увлекает в путешествие по живописным местам Таджикистана. Мы путешествуем вместе с молодой парой студентов, только что вступивших в брак. Здесь умение Б. Кимягарова показать яркую, красочную сторону жизни совпало с замыслом и потому усилило восприятие изображаемого.

Немало интересного и в съемках молодых операторов Н. Немоляева и Г. Абрамяна — они нашли малоприметные детали, подчеркивающие все, что создано человеком, преображающим природу, а не только запечатлели вечные красоты края. Свидание с Б. Кимягаровым как с документалистом оставило радостное ощущение: в знакомой нам жизни открылось новое, светлое, заманчивое, заботливо собранное художником.

И. Сабурова, режиссера-документалиста, я знал еще по довоенным годам в Туркмении. Поставленный им фильм «По велению сердца» (сценарий И. Сабурова и Г. Калантарова) рассказывает об интересном человеке. Это кинопортрет Ахмата Исламова — знатного бригадира колхоза имени Кирова Регарского района. Речь идет о выдающихся делах этого скромного героя, мастера высоких урожаев хлопка. Повествование умело драматизировано — нас вводят в жизнь Ахмата Исламова, когда он берется за новое для него дело выращивания кукурузы, а этому мешают стихийные бедствия. Дожди, ветер, хорошо снятые операторами Н. Тилляевым и З. Дахте, выразительные крупные планы передают переживания героя очерка.

В очерке не обошлось без инсценировок, но сделаны они тактично. Можно упрекнуть создателей картины в том, что, стремясь охватить как можно больше в жизни своего героя, они о многом поневоле сказали скороговоркой. Если бы охват событий был меньшим, углубилась бы их разработка.

Впрочем, это весьма распространенная беда наших киноочерков — стремление сказать обо всем, не оставить не заснятой ни одной, как говорится, травинки... Документалистам следует больше заботиться о лаконизме, о более строгом отборе материала.

Подобное стремление объять необъятное, пристрастие к многословию, к детальному разъяснению того, что разъяснения вовсе не требует, особенно присуще дикторским текстам. А ведь жизнь, комментируемая таким образом, сразу становится до примитивности ясной.

К счастью, в фильмах душанбинских документалистов нет сладкого увещевательного тона, интонаций педагога, поучающего первоклассников. И потому радует интимный, поэтичный текст Инны Филимоновой («Тигровая балка») и сдержанный, деловой В. Суркова («Утро Нурека»).

Итак, хотя видел я немного, но уже этого достаточно, чтобы сказать, что документалисты Таджикистана стремятся раскрыть многообразие окружающей их современной жизни. Причем они не просто показывают действительность, но активно вмешиваются в нее, протестуя против плохого и пропагандируя хорошее.

Если бы это можно было отнести к художественной кинематографии республики!

●

Студия «Таджикфильм» хорошо зарекомендовала себя, выпустив в свое время интересные исторические фильмы «Дохунда», «Судьба поэта», «Знамя кузнеца», комедию «Насреддин в Ходженте», кинобалет «Лейли и Меджнун».

Но, естественно, как бы ни были серьезны успехи в постановке фильмов исторических, деятельность коллектива измеряется в первую очередь тем, как он участвует в современной жизни республики. И здесь у студии были достижения. Выпущенный года два назад фильм «Зумрад» еще задолго до выхода на экран вызвал бурю протестов со стороны тех, кто не хотел выносить на суд зрителей все сложности борьбы с еще бытующими в республике феодально-байскими пережитками по отношению к женщине. Фильм тем не менее выстоял и идет по экранам, делая полезное дело. Я вновь вспоминаю про эти страницы борьбы за фильм неспроста.

Мне удалось сейчас посмотреть один из старых фильмов студии «Мой друг Наврузов». Помню, в сценарии, написанном Екатериной Лопатиной, мне многое не нравилось, не нравилось, что все сложности решались вмешательством одного человека — «сверху». Сейчас я видел фильм. Автор сценария и режиссеры Шамси Киямов и Николай Литус умело выдвинули на первый план принципиальную борьбу агронома Наврузова за новое в хлопководстве. Борется он, несмотря ни на что. Несмотря на сопротивление бюрократов, отставших от жизни «ученых», несмотря на то, что его не только не понимает, но и предает горячо любимая им жена как бы «ради его же пользы». Агроном Наврузов — это образ несгибаемого, принципиального человека, который побеждает, потому что уверен не только в своей правоте, но и в победе правды.

Наврузов на экране победил. Но... проиграл в жизни ту борьбу, которую выиграла Зумрад. Фильм не понравился бывшим руководителям республики, разоблаченным впоследствии как очковтиратели. Они хотели видеть только парадную сторону действительности, а не подлинную жизнь, не борьбу за истину, побеждающую бюрократию и семейственность. В результате фильм был выпущен с большими купюрами и почти сразу снят с экрана.

Картина «Зумрад» характерна вовсе не показом отрицательных явлений жизни. Нет, фильм этот примечателен светлым образом стойкой Зумрад, глубоко уверенной в правоте нашей жизни, что и поддерживает ее в борьбе за свои права. Это человек,

сформировавшийся за годы Советской власти, она не похожа на забитых женщин дореволюционного Востока. Именно открытием нового, положительного характера и примечательна картина «Зумрад».

Так же и фильм «Мой друг Наврузов» характерен не тем, что в нем выведены цепляющиеся за свои места бюрократы, лжеученые, формалисты, подхалимы и стяжатели. Нет, он интересен характером самого Наврузова, убежденно сражающегося за новое.

Вернемся еще раз к «заборам». К тем, что, заслоняя мусор, одновременно скрывали от людей и прекрасное — деревья и цветы. Так и в кино: ставя заборы на пути разоблачения недостатков, иные деятели одновременно скрывали от народа и такие светлые, наступательные характеры современников, как Зумрад и Наврузов.

Прежде чем перейти к другой картине о современности, хочу остановиться на одной из последних работ «Таджикфильма» — «Дети Памира», хотя она и не говорит впрямую о сегодняшнем дне республики.

Фильм «Дети Памира» — фильм о прошлом, но прошлое это не относится к временам далекой истории, не отбрасывает нас назад на несколько веков. Речь идет о первых годах становления Советской власти.

История о том, как дети далекой горной страны узнали о Ленине и его добрых делах и после смерти Владимира Ильича, обеспокоенные, не вернется ли к ним старая нищенская жизнь, отправились в город за правдой, рассказана сценаристкой Инной Филимоновой (сценарий написан по поэме Мирсаида Миршакара), режиссером В. Мотылем и оператором Б. Серединым скупо, строго, с большим пониманием национальных особенностей героев. Эти особенности подсказали и форму фильму и его, правда, иногда слишком усложненный язык.

Замена действия монтажом статичных кадров, к которому то и дело прибегает режиссер, не просто новый прием, но своеобразное художественное раскрытие, органичное для материала картины. Эти остановки действия соответствуют ритмам бубна, ритуальной народной пляске. Так пелись и передавались из уст в уста сказания о подвигах богатырей. Этот фильм — современная легенда о том, как дети нового Таджикистана включились в строительство новой жизни.

Естественность обстановки, хорошая игра ребят, режиссерское умение пластически выразить мысль, строгая и выразительная композиция кадра — все это актив картины. Если бы она не была немного затянута! Если бы поменьше было в ней пояснительных титров! Думается, что бо́льшая драматизация событий в кишлаке после смерти Ильича придала бы напряженность и динамику, которых так не хватает сейчас второй половине фильма. Чтобы увлечь зрителя походом ребят, надо создать ощущение его чрезвычайной важности. Сегодня герои фильма выросли и изменили природу своего сурового края, где теперь растут и овощи, и фрукты, развивается промышленность, а школьники занимаются в теплых и светлых домах. «Дети Памира» — это как бы ввод в эмоциональное познание карты и истории родной страны и населяющих ее народов. Работа над такими фильмами — одна из задач нашего киноискусства. Это путь к созданию кинохрестоматии нашей Родины: ее дети — раньше и теперь. Неплохо бы рассказать и о том, что́ «теперь», приложив для этого не меньше серьезности, выдумки и изобретательности, чем создатели фильма «Дети Памира».

Увидел я и фильм «Одержимые». Снова на экране Нурекская ГЭС, и не случайно. Эта стройка занимает огромное место в жизни республики, естественно, что она послужила материалом для создания разных фильмов.

Масштаб и сложность сооружения самой высокогорной в мире станции переданы оператором Ибрагимом Барамыковым с хорошим пониманием возможностей и особенностей широкого экрана. Умелое сочетание первого плана и фона стройки придает органичность происходящему. Люди хорошо вписываются в фон, актеры, за редким исключением, не выглядят на стройке условными театральными персонажами.

Встреча с Тахиром Сабировым — постановщиком фильма — была для меня весьма радостной. Я не предполагал раньше, что из хорошо знакомого мне юноши — сначала балетного танцора, затем драматического актера—исполнителя гротескных ролей (подобно принцу в «Насреддине в Ходженте»)— может вырасти умелый, серьезный, вдумчивый режиссер. В разработке поведения актеров, сложных мизансцен, особенно драматических, Сабиров показал и наблюдательность и профессиональное умение.

Не хватило ему, как мне думается, режиссерской зрелости в отборе сценария, в требованиях к литературной основе фильма. Многие ситуации в сценарии иркутского писателя Б. Костюковского надуманны и штампованны. Механически перенесенные с «севера на юг», с дальнего Востока на ближний они не органичны для этих людей, этих мест. И уж совсем неубедительно разработана история ухода со стройки передового бригадира, а тем более его возвращения. Здесь нет логики характера, потому что и самого характера по существу нет. Многое, что удалось в создании атмосферы молодежной бригады, в образах молодых строителей, особенно женских характерах, в некоторых лирических

сценах, не будучи объединенным вокруг «главной истории» с главными героями, остается лишь любопытными частностями.

Огорчает и то, что в фильме из современной жизни притуплены конфликты, несущественны мотивы столкновений героев.

И все же мне думается, что критика не по заслугам сурово отнеслась к этому любопытному фильму молодого режиссера. В картине превосходно передана атмосфера стройки, настроение коллектива молодежи, впечатляюще сняты некоторые сцены (например, авария), заслуживает внимания работа молодых актеров. Все это нельзя сбрасывать со счетов, тем более что фильм «Одержимые» — первая попытка таджикских кинематографистов показать строителей, молодых рабочих.

Правда, образ воспитателя молодежи менее удался такому яркому артисту, как Асли Бурханов. Но и этот недостаток предопределен сценарием.

Еще раз со всей серьезностью не только перед сценарным отделом и дирекцией, но и перед режиссурой встает насущная необходимость самого ответственного и требовательного выбора сценария для постановки. Я считаю нужным напомнить здесь эту тривиальную истину, так как именно студия «Таджикфильм» потерпела в этом году серьезное поражение со своим последним фильмом на современную тему.

Я имею в виду фильм «Тишины не будет», поставленный режиссером Борисом Кимягаровым.

●

В заключении Главного управления по производству фильмов написано так: «Фильм «Тишины не будет» — произведение крайне примитивное и поверхностное в художественном отношении и в этом смысле его невозможно оценить иначе, как серьезную неудачу киностудии «Таджикфильм».

Драматургия фильма строится на избитых, штампованных ситуациях, в основе которых один и тот же принцип — борьбы хорошего с еще лучшим, а еще лучшего с отличным... Отсутствие подлинно драматургического действия и художественных характеров порождает многословность и ходульность персонажей... Режиссер Б. Кимягаров, будучи соавтором сценария, оказался подавленным слабостью сочиненного им совместно с Е. Помещиковым сценарного материала и не сумел художественно полноценно выявить и разработать намеченные ситуации и образы». Далее следует вывод: «Редакционная коллегия Главного управления считает, что киностудия «Таджикфильм» взялась за постановку чрезвычайно слабого сценария, что и является основной причиной создания малохудожественного фильма... Обращает внимание, что Художественный совет студии и Министерство культуры Таджикской ССР проявили нетребовательность и снижение критериев, дав явно завышенную оценку слабому фильму... Главное управление рекомендовало внести ряд исправлений в тексте фильма, с тем чтобы исключить претензию авторов на большие социальные обобщения. С условием внесения этих исправлений фильм может быть принят к выпуску на экран.»

Смотрю фильм раз, другой и не могу не согласиться с критикой, содержащейся в этом заключении.

В самом деле, фильм слабый во всех своих компонентах. И в сценарном материале, и в режиссуре, и в операторской работе (Н. Ардашников). И декоративно (Е. Куманьков). И в актерском исполнении.

И хуже всего то, что тема, избранная авторами, высокоответственная. В аннотации она излагается так: «Фильм рассказывает о драме, происшедшей в семье Курбановых и отразившей в себе ту большую драму, которую пережило все советское общество, драму столкновения ленинских норм жизни с пережитками культа личности». Ответственная тема. Но тщетно искать ее в фильме. Там просто ничего этого нет.

А что же есть?

Действительно, есть семья Курбановых. Старший — отец, председатель колхоза Мухамеджан, дважды Герой Социалистического Труда, его сыновья: Карим, агроном колхоза, правая рука председателя, человек, разочарованный в жизни, ненавидящий какие-либо перемены, и Зафар, только что вернувшийся после учебы в институте с проектом орошения целинных земель.

Но отец не хочет смотреть проект сына: «Карим, посмотри его проект, потом мне расскажешь». Зафар просит: «Отец, посмотрите сами проект». Мухамеджан отвечает: «Ты позабыл, Зафар, что я не люблю менять своих решений» (?).

Подобные мелкие разногласия не приводят к чему-либо серьезному. Не проходит и дня, как Карим, заявлявший с хохотом: «И что только он наплел, этот чудак... Канал хочет рыть! Пятьсот гектаров колхоз получит под хлопок... Начать с того, что земли-то эти не колхозные. И нам никто этого не позволит!» — вдруг, без видимой причины, берется осуществлять проект, да еще на шестистах гектарах и сообщает об этом журналисту, который тут же без проверки дает в газету статью. Тогда уже не выдерживает и сам председатель, и вот уже роют канал для... двух тысяч гектаров. «Раз мы в газету попали...» — хохочет Мухамеджан. От такого легкомысленного решения взвыл сам автор проекта Зафар: «Отец, я прошу вас прекратить работы... начинать работы по незавершенному проекту —

позор для нашей семьи». Но отец неумолим: «В этом году мы можем даже удлинить немного наш оросительный канал... Раз мы в газету попали...»

Далее скачки с мнимыми препятствиями продолжаются. Пулат, жених сестры Зафара, вдруг заявляет, что и у него есть проект, еще более крупный. Приезжают друзья — соавторы Пулата — и начинается гонка за председателем. Ах, он на свадьбе своего повара? Очень хорошо. Самое подходящее место, чтобы показать новый проект. И есть предлог показать свадьбу...

Для того чтобы как-то разобраться в проблематике произведения, я попытался изложить «в общих чертах» основную сюжетную линию этого фильма. Но проблемы-то нет! Как нет и характеров у персонажей. Потому что есть борьба двух проектов, а не борьба личностей, их создавших. Есть стремление опередить друг друга, убедить председателя. Но в азарте этой скачки авторы забыли, что решение от председателя не зависит, тем более что связано оно с неколхозными землями. И весь сюжет уходит в песок.

Поведение, разговоры молодых героев напоминают плохие водевили, молодые люди постоянно ревнуют друг друга из-за нелепых недоразумений. Ведут себя странно. Например, студентка Елена поет, умываясь(?). А Пулат помогает ей, поливая воду. Это случайно видит невеста Пулата Гульшан — и уже готова ссора на полкартины. А другу Елены не нравится, что она танцует с кем-то на свадьбе. Снова ссора.

Что же делают люди постарше? В чем заблуждения, пережитки председателя колхоза Мухамеджана? Как он сам говорит, только в том, что он не дослушивал до конца людей.

Мухамеджану, как дважды Герою Социалистического Труда, в колхозном сквере поставлен бюст. Мухамеджан часто ходит туда и беседует со своим памятником.

«Мухамеджан (внучке): «Ха-ха-ха... Да, это твой дедушка. Но только этот — бронзовый, он ничего не знает. Как лечить землю — не знает... И чего он тут стоит целыми днями?.. Молчит и на людей посматривает».

Но парторг Шодмон спешит затем уверить Мухамеджана: «Он стоит здесь справедливо... Вы первый начали создавать колхоз в нашем районе, первый пошли на Вахшский, потом на Гиссарский каналы... Первый в нашей республике начали внедрять уборку машиной... Но все это было и быльем поросло!.. А что сделано за эти годы? — продолжает парторг (то есть за последние пять лет. — *Н. К.*). Если посмотреть в лицо правде... не для галочки в плане, не для славы своей и оваций на совещаниях. Не для первой газетной страницы, где выделяют лучших и передовых, а для людей простых, обыкновенных, которые живут рядом».

Вот так «анализ» современной жизни, происшедших в ней перемен и «вины» председателя! Парторг делит народ на «передовых», «лучших» и «простых», «обыкновенных». Откуда это?

В фильме нигде не показаны ошибки Мухамеджана как результат «культовых лет», не показано, естественно, и их преодоление. Но для чего тогда замах на большие обобщения, на тему восстановления ленинских норм и т. д.?

Закономерно, что в такой картине почти нет актерских удач. Даже те, кого мы хорошо знаем по другим картинам, например М. Касымов, З. Дусматов, С. Туйбаева, Е. Тетерин, здесь беспомощны — они не в силах сделать жизненными, естественными картонные фигуры персонажей.

Особенно трудно пришлось молодым исполнителям. Ну как, например, может убедительно произнести такой текст способная актриса Д. Джурабаева (дочь председателя Гульшан): «Знаешь, что я хочу выткать на ковре? Сначала мне хотелось выткать портрет отца. Потом Пулата у его проекта. Потом я подумала: ведь их проект и все кругом — это и есть отец и дело его рук, и почему только его рук? Это дело и других... всех нас, и твое тоже... Мне захотелось выткать всех нас вмете... Вот они идут, дорогие мне люди, по цветущей долине, и ветер сыплет им в лицо... цвет миндаля. И хотя так прекрасно внизу, и спокойно, они почему-то продолжают взбираться на самый верх. Слишком крут, труден подъем... но лучшие идут вперед, к самой вершине. Идут неудержимо. Этих не остановит никто. Я увлеклась, но ты понимаешь меня».

Подобная трескотня напыщенного диалога, неуемное украшательство в декорациях и костюмах, безвкусная цветовая раскраска пейзажей и лиц лишь усугубляют фальшь и неестественность этого фильма.

Да, это провал. Огорчительный и... неожиданный. Ведь Борис Кимягаров — ведущий режиссер студии. С его работами связаны многие успехи «Таджикфильма». Это он поставил первый послевоенный фильм «Дохунда», его фильм «Судьба поэта» получил первую премию на кинофестивале в Каире. Кимягаров — постановщик ряда хороших документальных фильмов...

Что же произошло? Чем вызвана такая неудача? В чем ее причины? Стоит разобраться.

●

Обратимся к истокам создания фильма «Тишины не будет».

Осенью 1961 года режиссер студии «Таджикфильм» Б. Кимягаров отказался снимать зака-

занный для него сценарий «Добрые люди». Не захотел он снимать и сценарий С. Улуг-Заде по его повести о колхозах. Б. Кимягаров сообщил, что будет писать сам в соавторстве с Е. Помещиковым другой сценарий «Дорогу осилит идущий» (первое название фильма «Тишины не будет»). Обрадовавшись, что ведущий режиссер хочет от исторических тем перейти к постановке фильма о современности, студия заключила с ним новый договор, а вышеназванные сценарии списала в убыток.

Однако сценария как полноценного литературного произведения студия так и не увидела: первые варианты, поправки на отдельных листах, рассказ о режиссерском сценарии вместо самого сценария... Передо мной «дело» фильма, многочисленные докладные и стенограммы, заключения и т. д. и т. п.

В первом же письме редактора А. Тимофеевского была обнажена основная беда сценария: подмена конфликта характеров, убеждений борьбой разных проектов строительства оросительного канала. Однако на заседании Художественного совета студии 16 октября 1961 года сценарий поддержали. Собственно, не сценарий, а Б. Кимягарова, которому верили авансом. И хотя главк возражал против запуска этого сценария, высказывал опасения и сценарный отдел студии,— фильм начали снимать.

Уже первый просмотр материала вызвал тревогу у некоторых членов Художественного совета. Но стройный хор голосов защитников сценария взял верх.

На этом обсуждении начальник производства М. Рыжий, например, заявил: «Здесь ощущается связь с философией, как в «Войне и мире» Л. Толстого. Я считаю, что фильм будет философским».

М. Рыжего поддержал заместитель директора студии В. Хабур:

«Фильм глубоко национальный... Он глубоко современный, сегодняшний... только сегодня появляются такие люди, только сейчас живут и действуют».

Фильм продолжали снимать, меняя, перекраивая на ходу образы, сцены... Несмотря на то, что Министерство культуры СССР требовало приостановить съемки для пересмотра сценария, вновь обсудить его и т. д.

Когда же готовый фильм был показан Художественному совету, он у многих вызвал серьезные критические суждения. Писатели М. Миршакар, Д. Икрами, М. Муллоджанов, редакторы Л. Киямова, К. Гельдыева, режиссеры Х. Алими, А. Рахимов и другие говорили о том, что большая тема, которую заявляли авторы, никак не реализована в картине. Конфликт не имеет отношения к изображаемой колхозной жизни, он наивен, «висит на волоске». Жизненного столкновения характеров не получилось, потому что не раскрыты сами характеры героев.

Но М. Рыжий не уступал: «Я причастен к запуску этого фильма и должен сказать с удовлетворением, что мы не ошиблись». Не сдавался и В. Хабур: «Фильм будет смотреться и оставлять глубокое впечатление, будить мысль».

Фильм сократили. Плохого стало меньше. Но прибавилось ли хорошего?

Заместитель министра культуры Т. Рустамова заметила: «Когда я смотрела фильм впервые, он мне очень не понравился, я даже, прошу меня извинить, не досмотрела и ушла. Но сегодня фильм меня взволновал. Захватывает сама тема фильма. Правда, с Кимягарова хотелось спросить больше — кому много дано, с того и много спросится. Хотелось увидеть более интересную работу Кимягарова. Если с начала и до конца смотреть этот фильм по кадрам, то найдем много такого, над чем можно задуматься, что можно покритиковать... Я думаю, что сегодня Кимягаров должен понять, как хорошо работать рядом с такими людьми, которые могут покритиковать со знанием дела. Иногда даже зло, придирчиво, не боясь испортить с ним отношений, думая только о пользе дела».

Именно такой критики не хватало Б. Кимягарову. Ведь многие члены Художественного совета, придя в министерство, забыли о своих критических замечаниях и требованиях к фильму и сочли своей главной задачей поддержать, защитить картину.

Воспевались несуществующие достоинства произведения, не свойственные ему качества. В результате картина «Тишины не будет» получила вторую категорию, что, по существу, значит хороший фильм.

Только в Москве картину вернули к «средней», третьей категории.

Такова печальная роль Художественного совета в истории постановки фильма «Тишины не будет».

●

Итак, студия запустила в производство заведомо слабый сценарий. Художественный совет тоже не проявил должной принципиальности. Положение режиссера, председателя Союза кинематографистов республики, оказалось сильнее деловых, творческих соображений.

Но те, кто хотел «соблюсти авторитет», напротив, нанесли удар этому авторитету. Правдивый, честный голос критики мог предотвратить провал фильма.

Ну, а авторы картины? Снимает ли это ответственность с них самих?

Сейчас Б. Кимягаров довольно легко соглашается с тем, что сценарий был плох. Вот как он объясняет причины неудачи:

«Наверное, я во многом ошибался, но хотел сделать хороший фильм. Я устал от исторических фильмов, и мне хотелось сделать современную картину... Я не был писателем, но работал за каждого писателя с самого начала до конца».

Не в этом ли корни ошибочной позиции постановщика?

В том-то и дело, что Б. Кимягаров пал жертвой распространенного заблуждения, что сценарий самостоятельно, отдельно от режиссуры, от постановки как произведение не существует. Поэтому он и не взял произведение, написанное писателем, а пригласил, «не будучи писателем», для записи и литературного оформления своего замысла литератора.

И очень жаль, что такой опытный драматург, как Е. Помещиков, взялся за подобную поделку и, естественно, вложил в нее только ремесленные навыки. В результате в сценарии так много его собственных штампов и так мало жизни.

Нет, таким путем никогда не получится хороший сценарий и тем более фильм. Такое соединение драматурга и постановщика ничего общего не имеет с подлинно творческим содружеством писателя и режиссера.

Мне хочется остановиться и на позиции республиканского Союза кинематографистов.

Секретарь Оргкомитета Союза работников кино Таджикистана критик Д. Дудкин, представитель Союза в Художественном совете студии, так определил свое отношение к картине:

«Я считал с самого начала, что фильм хорош, зная и его недостатки. Работа проделана огромная. Фильм был хорош, стал лучше. Он ясен и прост по форме. Это фильм-размышление, острый, умный, современный фильм... Я могу только поздравить режиссера».

Может ли секретарь союза лишь ограничиться поздравлением своего председателя с постановкой такого фильма? Ведь фильм не обсуждался ни в союзе, ни со зрителями. А ведь в деловом, объективном обсуждении готовой работы и должна заключаться помощь творческого союза каждому режиссеру, даже если он его возглавляет.

Впрочем, и столичный Оргкомитет, как правило, избегает обсуждений, когда авторами слабых фильмов являются председатели республиканских союзов. А жаль. В этом был бы пример принципиальности и подлинная забота об авторитете творческих руководителей.

И еще. Фильм был принят на всесоюзный экран. Думаю, что этот шаг не был вызван никакими полезными соображениями. Широко объявленный в Москве фильм «Тишины не будет» шел в кинотеатрах на одном-двух сеансах. Сборов он не делал.

А ведь просмотрев подобный фильм, зрители понесут явный ущерб — и моральный и материальный. Материальный понесет и государство, ибо места, которые были бы заполнены, если бы шел хороший фильм, простояли пустыми.

●

Об ошибках и заблуждениях не стоит забывать. Иначе они не послужат уроком будущему. И не только тем, кто их совершил, но и другим, вступающим в производство.

Сейчас все просто. Выпущен еще один плохой фильм. Ну и что ж? Не первый и не последний... Зачем же копья ломать?

Но ведь именно в атмосфере тишины и могут рождаться истории, подобные рассказанной выше.

Студия снимает несколько фильмов, планирует новые. Их сценарии будет обсуждать Художественный совет. Тот же. Какие сделаны выводы? Где гарантия, что не будут повторены ошибки?

Поэтому я и пишу эту статью, что глубоко уверен в силе, возможностях и всего коллектива студии и самого Б. Кимягарова преодолеть заблуждения, ошибки, повысить требовательность к себе и товарищам по работе. Пора отказаться от взаимных реверансов!

Я верю в это потому, что, встретившись вновь со старыми знакомыми, увидел, как выросли мастерство и гражданственность режиссеров Тахира Сабирова, Шамси Киямова, Абдусалома Рахимова, Х. Алими; операторов И. Барамыкова и В. Кузина; как не потускнели характеры бойцов-писателей М. Миршакара, Д. Икрами, М. Рабиева; как требовательно и последовательно борются за качество редакторы Л. Киямова, К. Гельдыева, М. Муллоджанов.

Поэтому, хотя мне и грустно было писать последний раздел статьи, но писал я с уверенностью, что в следующий мой приезд будет больше радостных встреч с работами моих старых знакомых.

Теперь хорошее побеждает плохое быстро.

Время такое. Сносятся все «заборы». «Тишины» не будет.

Я. БИЛИНКИС

Проза Льва Толстого и современное кино

1

Кино как новый род искусства было вызвано к жизни той самой эпохой, зеркалом которой явился Толстой. Падение крепостного права, назревание революции привели в движение миллионы, демократизировался весь характер, весь ход исторического процесса. И эта особенность времени прежде, больше, глубже всего в искусстве выразилась в Толстом. В эту же эпоху родилось новое, самое массовое из искусств, способное непосредственно обращаться к миллионам, вести речь непосредственно обо всей жизни.

Не только в художественной проблематике, но и в самом характере и уровне толстовского искусства заявляли о себе тяготение людей к цельности, к свободе каждого от «частичности» и раздробленности, их выработанная уже историей готовность выявлять себя, развиваться, самоосуществляться полно, гармонично, всесторонне. А кино, только еще возникая, обещало подойти к жизни, к человеку синтетически, одновременно с разных и многих сторон, несло эти начала синтеза в себе.

Уже с первых шагов кинематографа Толстой и кино не могли не заметить друг друга.

«Вы увидите, — говорил Толстой И. Тенеромо,— как эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей жизни,— в нашей писательской. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана и холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Я уже думал об этом и предчувствую надвигающееся.

Но мне даже нравится это. Эта быстрая смена сцен, переливы настроений, каскады переживаний, — право, это лучше, чем тягучее вылизывание сюжета. Если хотите, оно ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания прямо ураганоподобны. Кинематограф разгадал тайну движения. И это велико.

Когда я писал «Живой труп», я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому»*.

Все замечательно в этом высказывании автора «Войны и мира» и «Анны Карениной». И его свидетельство, что он испытывал нужду в «средствах» кино, еще не зная о них. И необыкновенно острое ощущение того, что кино неразрывно связано с новыми «способами литературного искусства», а потому в свою очередь сможет многое подсказать и продиктовать последнему. И мысль, что в разгадке «тайны движения» — путь и главная сила нового искусства, и очевидно, тенденция художественного процесса вообще.

В другом случае Толстой, по свидетельству А. Дранкова, особо указал на доступность кинематографа широкому, демократическому кругу зрителей.

Глубоко увлеченный, Толстой собирался писать для кино. А ведь кинематограф был тогда только зрелищем. И мало кто дерзал заговаривать о нем всерьез.

Двадцать семь раз инсценировались в старом русском кинематографе восемнадцать

* И. Тенеромо, Толстой о кинематографе (из бесед с Л. Н. Толстым), «Кино», 1922, № 2, стр. 3.

произведений Толстого. И среди этих киноинсценировок были серьезные для той поры и, главное, показательные удачи. Такие хотя бы, как поставленные одним из зачинателей русского кино В. Гардиным «Крейцерова соната» и «Анна Каренина». Выпущенная в 1914 году «Крейцерова соната» впоследствии оценивалась критикой как первая психологическая драма на русском экране. Знаменательно, что родилась эта кинодрама из стремления передать внутренний смысл толстовского произведения.

Иван Мозжухин был едва ли не первым действительно замечательным русским актером, стяжавшим заслуженную славу в кино. А начинал Мозжухин свой путь на экране с роли Трухачевского в «Крейцеровой сонате», запомнился громадной массе зрителей в роли отца Сергия в одноименном фильме режиссера Я. Протазанова, поставленном по повести Толстого в 1918 году.

Об «Отце Сергии» современные историки кино единодушно говорят как о лучшей картине всей русской дореволюционной кинематографии*.

Пусть сейчас, когда со времени создания протазановского фильма прошло почти полстолетия, толстовского экранного героя очень отдаляет и даже отделяет от зрителей явная подчеркнутость и аффектированность его чувств и переживаний, отнюдь не свойственная персонажу повести. Для кино той поры важным было уже то, что эти подчеркнутость и аффектированность (связанные и с техническими особенностями тогдашнего кинематографа) передавали здесь общее восприятие жизни создателями картины — сложность и неоднолинейность человеческого характера — и виделись ими в немалой мере как кипение во всякой сколько-нибудь яркой личности страстей, взрывающихся всегда вдруг, неожиданно и непредвиденно. Даже не будучи в данном случае вполне верно толстовскому взгляду на жизнь, кино тут наследовало от Толстого серьезность подхода к действительности, а вместе с нею и внутреннюю целостность, художественную органичность созданий искусства.

Весна 1923 года принесла первый успех советскому фильму на зарубежных экранах. Пробита была, как отмечает исследователь и мемуарист, «брешь в стене, отделявшей советское кино от зарубежного»*. Картина, о которой идет речь, надолго вытеснила во многих европейских кинотеатрах американские боевики тех лет. А. В. Луначарский в неопубликованном письме говорил об этой ленте, как о лучшем, что ему «приходилось видеть из всего русского репертуара кино»**.

Приведенные здесь и многие другие в высшей степени одобрительные высказывания относятся к фильму «Поликушка», созданному по повести Толстого режиссером А. Саниным в частной фирме «Русь» в 1919—1922 годах. Луначарский специально отметил в этой картине «крупный шаг в сторону именно тщательной передачи... чисто литературных и психологических достоинств литературного произведения на экране» ***.

На том этапе истории кино, когда создавался «Поликушка», подобная верность художественной мысли литературного произведения еще не всегда и не во всем приводила в действие с о б с т в е н н ы е внутренние ресурсы кино, влекла иногда за собою иллюстративность. Так отчасти получилось и в «Поликушке». Но лишь отчасти. Решающее здесь было в другом.

Наибольшее впечатление в картине производила игра И. Москвина в главной роли. Многим она показалась некинематографической, сугубо театральной. Она действительно была очень непривычна для раннего кинематографа. Москвин нес на экран не сумму отдельных душевных состояний, хотя бы и тонко переданных, так или иначе связанных друг с другом, а человеческую судьбу, историю характера во всей ее конкретности и неповторимости, с ее национальными и общественными корнями. «Для кинематографа наступает новая эра. Выражаясь технически, можно было бы говорить о новом реализме. Но секрет в конце концов не в том что там или тут виден реализм, экспрессионизм или импрессионизм. Секрет в том, что лучше играет» ****, утверждал, посмотрев фильм, известный западный театральный критик Альфред Керр. Критик выражался неточно. Москвин играл не просто «лучше».

* См., например, С. Г и н з б у р г, Кинематография дореволюционной России, М., «Искусство», 1963, стр. 309.

* М. Н. А л е й н и к о в. Пути советского кино и МХАТ, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 71.

** Т а м ж е, стр. 67.

*** Отзыв А. В. Луначарского о «Поликушке», «Кино», 1922, № 2, стр. 11.

**** М. Н. А л е й н и к о в, Пути советского кино и МХАТ, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 68.

Он играл принципиально иначе, чем играли до того на экране. «Это преодоление кинематографии с помощью кинематографии же»*, говорилось гораздо точнее в журнале «Кино». И это новое качество актерского исполнения в кино Москвин дал, опираясь на толстовские открытия в художественном воссоздании человека, характера.

«Человек кричит в кино! Человек! В кино!» — резюмировал впечатления от экранного «Поликушки» Артур Голличер в берлинском журнале «Красная новь»**.

Так Толстой помог «заговорить» немому тогда кинематографу, содействовал вызреванию в недрах его внутренней готовности к голосу, к звуку.

В наши дни возможности кинематографа бесконечно обогащаются. И ныне новые технические средства — широкий экран, широкий формат — принимаются мастерами кино с несравненно большей легкостью и естественностью, чем когда-то звук. Думается, это связано с тем, что очень быстро и очень радикально осложняются сейчас задачи искусства, очень решительно приходится перестраиваться нашему ви́дению мира, нашему мировосприятию и миропониманию. И тут уже художник с радостью и готовностью берет, использует все, что со своей стороны может дать ему в руки техника, роль которой во всей нашей жизни вообще неизмеримо возрастает.

Ведь в 1935 году еще в беседе с драматургами, материалы которой опубликованы совсем недавно, М. Горький звал к «комплексному» художественному изучению современности, о нехватке этой «комплексности» говорил, как о серьезнейшем препятствии на пути к освоению нынешней действительности и в искусстве***.

Широкоформатные ленты делают сейчас на нашем экране свои первые шаги. Однако сценарий первого советского многосерийного фильма по «Войне и миру» создавался в расчете на широкий формат. И, как полагает критика, «быть может, многие наиболее сильные находки режиссера в этом фильме будут связаны с широкоформатным экраном... судя по сценарию... для Бондарчука (ставящего «Войну и мир» в кино. — *Я. Б.*) широкоформатный кадр обусловлен не просто желанием создать впечатляющие массовки»*.

По-видимому, созданное Толстым есть не только одна из высочайших вершин всего предшествующего художественного развития человечества. Толстовское искусство несет в себе неиссякающие источники и побудительные стимулы и для дальнейшего неуклонного движения художественной мысли, для все новых и новых художественных завоеваний.

Чем же именно оказалось близким природе кино художественное мышление Толстого?

2

Говоря в беседе с И. Тенеромо о значении кино, Толстой прежде всего отметил, что тут разгадывается «тайна движения». Замечание творца «Войны и мира» было в высшей степени не случайным — из необходимости разгадать «тайну движения» складывался в решающих чертах его собственный художественный метод, определялся его творческий путь.

Толстой пришел в литературу, когда крепостное право, по известной характеристике В. И. Ленина, «явно доживало последние дни»**. Уходила в прошлое феодально-патриархальная, сословно-замкнутая, неподвижно-предустановленная система жизни. Путь и судьба человека переставали отныне предопределяться его происхождением, его принадлежностью с рождения к той или другой «среде», к тому или иному сословию, «корпорации». Общение, отношения человека с миром все больше становились его, этого человека, собственным общением и собственными отношениями, все больше освобождаясь от предначертанности, от незыблемой подчиненности существующему, устоявшемуся разграничению сословий, месту каждого из них в обществе.

Когда феодально-крепостническая система была прочна, принадлежность человека к тому или другому сословию строго очерчивала и замыкала тот круг, в котором могла пройти и проходила жизнь каждого. Как бы и сколько бы ни метался Печорин, как бы и сколько бы ни презирал и ни ненавидел он

* «Кино», 1922, № 2, стр. 12.

** См. М. Н. Алейников, Пути советского кино и МХАТ, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 69.

*** См. М. Горький, Беседа с драматургами, «Литературная газета», 24 августа 1963 г., № 102, стр. 2.

* Ю. Ханютин, Сергей Бондарчук, «Искусство кино», 1962, № 7, стр. 100.

** В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 300.

свет, даже мысль о том, чтобы перестать быть «барином» или хотя бы только взглянуть на жизнь так, как воспринимают ее Максим Максимыч или Бэла, прийти к нему не могла.

В эпоху Толстого феодально-патриархальные устои и установления теряли свою прежнюю силу, прежнюю значимость. В первом же своем произведении — повести начала 1850-х годов «Детство» — Толстой пристальнейше, шаг за шагом прослеживает и исследует многообразие раздумий, поступков своего героя Николеньки Иртеньева, самый процесс его нравственного повзросления. Потому что тем, что Николенька родился и растет в обыкновенной, благополучной дворянской семье, его путь, его будущее уже теперь вовсе не предуказаны. Все в несравненно большей мере зависит от собственных жизненных впечатлений Николеньки, от того, как продолжают, сменяют, отрицают они друг друга в его душе, в какую связь друг с другом приходят в его нравственном сознании, от степени открытости его души все новым урокам меняющейся, «переворачивающей» свои старые начала жизни, от его собственной готовности слушать ее требования и вопросы, отдаваться им, идти на их голос, нравственно расти. Каждое слово героя, каждая его мысль или даже только ощущение должны быть тут уловлены. Ибо только так, а вовсе уже не по происхождению, не по сословной принадлежности можно установить, узнать, каков человек сейчас, как далеко он пойдет, чего можно от него ждать.

Начиная работу над очередным своим произведением, Толстой никогда заранее не знал и не мог знать итога пути героя. Этот итог вырисовывался перед ним лишь в результате прослеживания и анализа всей жизни человека. Более того, сюжетная развязка у Толстого, заканчивая произведение, как правило, тут же открывает, что перед героем возникают новые вопросы, которые вот теперь, только теперь, выдвигает время. По собственному признанию Толстого, он «никак не мог и не умел положить вымышленным» им «лицам известные границы».

В «Герое нашего времени» и в «Рудине», в «Дворянском гнезде» (где мы оставляем Лаврецкого здравствующим и еще полным сил) путь героя исчерпан. В эпилоге «Войны и мира» мы видим Пьера счастливо прошедшим через испытания 1812 года, постигшим мудрость Каратаева, мужем Наташи и отцом семейства. Но у Толстого именно здесь Пьеру впервые приходится вступить в спор с Николаем Ростовым, в спор, который разведет их далеко друг от друга. У Толстого перед нами всегда непрерывно меняющийся, непрерывно движущийся человек в непрерывно меняющемся, непрерывно движущемся мире.

Разумеется, и до Толстого искусство вообще и литература в частности все больше схватывали жизнь не только в статических ее состояниях, не только в предопределенном и замкнутом ее ходе. Но эпоха революции обнажала и обнаруживала в «диалектике души» человека важнейший, существеннейший фактор нового общественного развития, новой поры общественной истории. Восприятие всей действительности как незамкнутого потока, как бесконечного процесса приобретало теперь в искусстве значение определяющее. Здесь коренным образом менялся самый его метод, преобразовывалась природа художественного мышления, прежде всего тут совершался «шаг вперед в художественном развитии всего человечества» * (В. Ленин). И новый вид искусства — кино — с его новыми возможностями в передаче, в «разгадке» «тайны движения», в овладении тем, что С. М. Эйзенштейн называл «мышленным ходом», с одной стороны, не могло не привлечь к себе Толстого, с другой — кино не могло не искать и не находить в произведениях Толстого опору для своего кинематографического анализа жизни. Интерес тут по самой природе и искусства Толстого и искусства кино должен был быть и оказывался взаимным.

Да, «тайна движения»... Но не только она.

Бесконечное расширение связей человека с миром, в котором рушились прежние перегородки, освобождение людей от прикрепленности почти намертво к тому одному кругу, в который раньше был заключен каждый, безгранично расширяли пространство, на котором стала теперь разыгрываться любая человеческая судьба, вводили ее в неизмеримо широкие и многообразные отношения. Создавая «Живой труп», Толстой, как мы помним, «волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому». В кино это стало возможно.

Толстой и кинематограф тут снова сошлись. Кино и здесь соответствовало тем новым особенностям художественного развития, мыш-

* В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 293.

ления о жизни и самой жизни, которые так глубоко и полно выразились в его творчестве.

Вместе со старыми устоями и старыми законами жизненных связей утрачивали свое прежнее значение, а иногда даже и смысл, какую бы то ни было оправданность старые, отстоявшиеся, привычные понятия и представления. Традиционные, казалось бы, нерушимые обозначения и характеристики не могли больше удовлетворить, когда требовалось действительно постичь человека или какое-нибудь явление. И Толстой, не остановимый, как всегда, в своей решительности, утверждал, что если стремиться к истине, то вообще нельзя определять человека, а можно и нужно его только воспроизвести, передавая процесс общения этого человека с другими людьми, раскрывая его глазами этих других.

В своих книгах Толстой не рассказывает о людях, не сообщает нам от себя привычными словами в принятых понятиях об их внешности, об их качествах и особенностях, об их мнениях и манере держаться. Он показывает нам их. Показывает в их жестах, поступках, в их взаимообщении друг с другом, в их восприятии друг друга, в самом ходе их многосложных и многообразных жизненных столкновений.

В «Анне Карениной» мы видим Анну глазами Вронского, или Кити, или Левина, или Долли, а Каренина — глазами Анны или Сережи. Для Толстого чуть не всякое обозначение понятием огрубляет, упрощает, даже искажает подвижный, изменчивый, многогранный облик человека, текучую, многозначную сущность явления. И закон толстовского искусства — в большей степени, чем всякого другого словесного искусства до него, не назвать, не обозначить, а показать, воспроизвести, передать через восприятие самих действующих лиц, разных действующих лиц.

Так возникала у Толстого удивительнейшая, небывалая для литературы конкретность изображения словом.

Ракурсы толстовского воспроизведения непрерывно меняются. И в «Войне и мире» и в «Анне Карениной» на одного и того же человека, на одно и то же явление мы смотрим сплошь и рядом сквозь «призмы» разных героев. И видим как будто то же самое каждый раз совсем по-иному, как бы с совсем разных точек. Вспомним хотя бы, как дается в «Анне Карениной» глазами Стивы Облонского и глазами Левина ресторанный обед, вся его обстановка, как воспринимаем мы в начале романа Вронского через Стиву, через Кити, через княгиню и князя Щербацких. При этом, как это может быть только в кино, мы как бы сами оказываемся в той точке, с которой ведется наблюдение, как бы сами смотрим теми глазами, в каких сейчас отражается герой.

Предвосхищая кино, Толстой бесконечно демократизирует самое существо отношений искусства с его «потребителем», прямо вводя последнего на пункт наблюдения, давая ему все посмотреть самому, посмотреть с разных «позиций», рядом, вместе с разными людьми, при содействии их глаз и их сознания, а сам как бы отходит в сторону, устраняясь и устраняя все средостения привычных, условных, не отвечающих реальной многосложности и подвижности ломающейся жизни обозначений, определений, характеристик.

Даже немота и внесловесная выразительность раннего кинематографа могли найти себе опору в Толстом. Ведь он, срывая с явлений, людей маску слов, привычно их одевавшую, стремился сквозь слова, помимо и поверх них пробиться к истинной сущности всего совершающегося. И потому с напряженнейшим вниманием и невиданной в литературе пристальностью не столько вслушивался в речь своих персонажей, сколько вглядывался в них, улавливал, выделял, подвергая анализу и многое такое, что словами скрывалось, умышленно или неумышленно, и могло быть схвачено только в жестах, в невольной игре лица или глаз.

Но отказываться от прямого произнесения своего приговора происходящему, от помощи слова вообще, автор «Воскресения» отнюдь не собирался и хотел, чтобы демонстрация фильмов сопровождалась голосом.

Так снова и с разных сторон получается, что Толстой как бы готовил почву для кино, кинематограф же спешил дать искусству новые, уже необходимые «средства», новые выразительные возможности.

А смена планов?

В «Войне и мире» в ряде глав, посвященных Бородинскому сражению, все определяет угол зрения Пьера, находящегося на одном из участков сражения, впервые видящего войну и воспринимающего, естественно, не сражение в целом, не его историческую значимость. Внутренний мир Пьера здесь —

главный предмет внимания и изображения; под пером Толстого он обретает непреложную объективность, картины сражения он, этот внутренний мир героя, как бы впитывает в себя. И потому они доходят к нам не в собственном своем масштабе, а как «момент» душевной и духовной жизни Безухова. Однако затем вступает «сам» Толстой. И тут открывается действительный масштаб происходящего, где Пьер уже оказывается одной из множества песчинок в действующем «мире» людей, в неостановимом историческом потоке.

С. Волконский в 1914 году говорил, что кинематографу, как никакому другому искусству, подвластны «большие картины народной жизни, процессии, гуляния, забастовки, бунты, войны», ибо ему доступна «психология толпы»*. То, что С. Волконский с княжеским высокомерием называл «толпой», и в самом деле отнюдь не представляет собою и в истории и для искусства простую сумму отдельных людей, многих людей. Тут, когда между людьми есть внутренняя связь, есть единство, рождается новое качество — появляется м а с с а. Она для искусства — особый, не совпадающий с индивидуальными персонажами объект. Первым в литературе стал искать основы единения людей в массе, в «мире» между собой опять-таки никто другой, как Толстой. Кино и тут шло за ним, по его пути, могло по-своему решать вопросы, им уже выдвинутые.

Именно соотнесениями человека с другими людьми, человека и «мира», человека и истории Толстой уже, собственно, привел литературу к той самой смене ракурсов и планов, которая так много значит в кино.

Толстого недаром тянуло к кино, а кино не случайно, опираясь еще при первых своих шагах на Толстого, могло продвигаться вперед.

Разумеется, оставаясь п и с а т е л е м, не выходя за пределы литературы как искусства с л о в а, Толстой сумел сказать все, что хотел. Но прав был, думается, С. Эйзенштейн, говоривший по поводу знаменитого серовского портрета Ермоловой, что «всякое действительно великое произведение искусства в с е г д а отличается этой чертой: оно содержит в себе, в качестве ч а с т и ч н о г о п р и е м а, элементы того, что на следующей фазе развития этого вида искусства станет п р и н ц и п а м и и м е т о д а м и нового этапа движения этого искусства вперед. В данном случае, — продолжал Эйзенштейн свои размышления о серовском портрете, — это особенно интересно потому, что эти н е о б ы к н о в е н н ы е черты композиции лежат не только за пределами приемов живописи, в которых работает эпоха Серова, но за пределами узко понимаемой живописи вообще»*.

* С. В о л к о н с к и й, Отклики театра, П., 1914, стр. 183.

Именно как писатель Толстой добывал для кино его высокое место в семье искусств. И вот сейчас зрелый уже кинематограф снова обращается к творцу «Казаков», «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения».

«...Достижения Толстого важны не только для выяснения специфики его образного мышления. Они — часть того гигантского процесса перемен, который идет в мышлении современного человека и который породит в будущем новый, насквозь диалектический тип мышления, полностью порвавший с метафизикой. В центре его будут стоять моменты перехода, качественные сдвиги, а отражение количественных процессов не будет занимать главного места. В выработке этого типа мышления, который рождается сейчас и который воцарится в будущем, роль Толстого громадна и не изучена»** — так справедливо говорилось недавно в одной литературно-критической статье.

Как же подымают к этому качественно новому типу сознания, художественно заявившему о себе когда-то в Толстом и ныне решительно утверждающемуся, поставленные в последние годы по произведениям Толстого фильмы? В какой мере стали они сами фактами и факторами этого нового сознания? Хотя фильмов этих пока вышло немного, здесь уже есть и поучительные удачи и не менее поучительные поражения.

3

«Все затихло в Москве. Редко, редко, где слышится визг колес по зимней улице. В окнах огней уже нет, и фонари потухли. От церквей разносятся звуки колоколов и, колыхаясь над спящим городом, поминают

* С. Э й з е н ш т е й н, Классическая живопись и монтаж, «Вопросы киноискусства», вып. 7, М., изд. Академии наук СССР, 1963, стр. 253.

** Ю. Р ю р и к о в, Тропинка тропов и дорога образов, «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 164.

об утре. На улицах пусто. Редко где промесит узкими полозьями песок со снегом ночной извозчик и, перебравшись на другой угол, заснет, дожидаясь седока. Пройдет старушка в церковь, где уж, отражаясь на золотых окладах, красно и редко горят несимметрично расставленные восковые свечи. Рабочий народ уже поднимается после долгой зимней ночи и идет на работы.

А у господ еще вечер».

Так начинается повесть «Казаки».

Утро в природе. И утро в быту, в делах простых людей: они начинают свой день.

«А у господ еще вечер» — упоминание об образованном круге сразу же требует противопоставления, понуждает перейти в новый, другой абзац: ход и порядок жизни людей здесь не совпадают с естественным и непреложным, от человека не зависящим течением процессов в мироздании. В том, как ведут себя те, кто приобщен к новейшей цивилизации, есть бросающееся в глаза, дающее знать о себе с первого взгляда несоответствие с тем, чему не соответствовать нельзя. Ведь как бы ни выделился человек из природы, как бы ни поднялся над нею, он все-таки ей принадлежит. И всякое отделение его от нее, тем более противопоставленность ей есть свидетельство неестественности его жизни, ее неорганичности, нецельности. Тут же мы узнаем, что один из тех, кто такой отделенной жизнью живет и сам эту неестественность, нецельность чувствует, ею мучится и потому покидает Москву, свой круг, уезжает на Кавказ, в казачью станицу. В Москве, среди таких же, как он, ему, несмотря на молодость, богатство сил, обеспеченность, независимость, не любится, все ресурсы души остаются втуне. Кавказ, люди казачьей станицы, отношения, которые должны с ними у него сложиться, — все это для Оленина вопрос о возможности или невозможности начать жить иначе, чем он жил до сих пор, обрести цельность в своей душе и в своих поступках.

В повести Толстого первыми же абзацами, даже первыми строчками схвачено, обнажено, представлено во всей своей мучительной для человека остроте и громадности одно из самых драматических противоречий мирового исторического процесса — общественному прогрессу неотделимо сопутствует утрата человеком единения с природой, своей собственной природной цельности.

Действие кинофильма «Казаки» (режиссер В. Пронин) тоже начинается в Москве, открывается сценой отъезда Оленина на Кавказ, его прощанием с Москвою. Но в картине с самого начала утрачен толстовский масштаб в постановке жизненных вопросов, утеряна их истинная, толстовская мера. Здесь, на экране, мы не видим утра в мироздании, ничто и никак не говорит нам о нем. А об Оленине узнаем лишь, что он не сумел еще полюбить.

Выделенная, вырванная из контекста толстовского утра, эта внутренняя невозможность для Оленина при московском складе и ходе его жизни испытать любовь, отдаться ей сразу же потеряла свою значительность и свой драматизм. В картине нам даны все права на то, чтобы с самого начала заподозрить Оленина в очень элементарной пресыщенности удовольствиями, в желании поизведать чего-нибудь «неожиданного» и «остренького». Поворотность, переломность в пути не одного только героя «Казаков», но и героя всей русской литературы вообще такого, как у Оленина, прощания с Москвой оставлена от зрителя скрытой.

В повести красота и величие гор, впечатление, которое производят они на Оленина, вводят — открыто и торжественно — красоту и величие той другой, цельной, естественной жизни, к которой Оленин стремится и с которой ему предстоит встретиться. Это же впечатление от гор решительно отгораживает, отделяет Оленина от его московских воспоминаний. Герой Толстого горами *поражен*. Мотив гор им *завладевает*. В фильме ему предоставлено лишь удивиться — всё и здесь берется не в своем, не в толстовском масштабе. Поэтому и горы тут — только «пейзаж» и только одно из многих, рядовых оленинских дорожных «наблюдений» в незнакомых герою местах. И даже не слишком сильное удивление героя перед горами начинает уже казаться не вполне искренним, форсированным, свидетельствующим опять-таки о надуманности, искусственности оленинского стремления на Кавказ.

Сюжетные перипетии отношений Оленина с Марьяной перенесены из повести на экран с большой полнотой. Но нам не дано было увидеть, почему, по каким очень особенным — и в глазах Толстого и на самом деле, — в высшей степени уважительным причинам покидал Оленин Москву. Не дано было ощутить — вместе с героем, — какая особая, строгая и цельная в своем единстве с природой жизнь людей идет в краю гор и казачь-

ей вольности. И отношения, на которые мы смотрим из зрительного зала, все больше начинают выглядеть очень традиционным «романом», где вся новизна сводится лишь к несколько неожиданному, если исходить из привычной логики таких «кинороманов», концу.

А у Толстого все не традиционно. Совсем не традиционно. И остается таковым и поныне.

До Толстого, до «Казаков» превосходство мятущегося, неудовлетворенного человека «образованного круга» над любым из сложившихся укладов жизни, в том числе и укладом патриархально-народным, еще оставалось безусловным и неоспоримым. Герой не снисходил до того, чтобы ограничить себя, подменить силу своего свободолюбия какими-нибудь из реально возможных в жизни отношений. Останься лермонтовский Печорин с Бэлой, это означало бы, что его неудовлетворенность всем существующим мироустройством вовсе не столь уж глубока и непримирима, а его душевные устремления не столь уж неисполнимы.

Для Оленина полюбить Марьяну и вызвать ее ответное чувство к себе — значит окончательно прорваться сквозь замкнутость в кругу, к которому он принадлежит по рождению и воспитанию, пробиться к отношениям между людьми, устанавливаемым поверх и в обход всех разграничений, принесенных фальшью цивилизации, подняться к никак иначе не досягаемой природной человеческой цельности. В письме с Кавказа Оленин не напрасно говорит, что через него «любит ее (Марьяну.— *Я. Б.*) какая-то стихийная сила, весь мир Божий, вся природа», что он любит Марьяну «не умом, не воображением, а всем существом» своим и, любя ее, «чувствует себя нераздельною частью всего счастливого Божьего мира».

Оленин знает, что привести Марьяну в его привычное окружение, сделав ее своей женой или любовницей, означало бы лишить ее всей неповторимой и единственной для него ценности. Тогда бы уже не стало той Марьяны, в отношениях с которой, в надеждах на которую — вся оленинская судьба.

Таков Оленин Толстого.

Оленину в фильме Марьяна нравится. Он ею увлечен. Как молодой мужчина (к тому же не знающий, как и чем себя занять на безделье) может быть увлечен молодой красивой женщиной. Не более того. Непреложности роли Марьяны в его судьбе, в его жизни нет совсем.

Цельность каждого из людей станицы, прочность и органичность внутренней их связи друг с другом определяются, обусловливаются в повести во многом тем, что люди эти живут вместе с природой, как она, почти не выделившись из нее и совсем от нее не отделившись. У Толстого в ней есть своя сила, своя значительность. Мы уже сказали, что на экране горы — только «пейзаж». Так и дальше — природа остается с характерами внутренне не «сопряженной», к драматической основе сюжета непричастной. Выглядит она всюду не могучим и стихийным царством «натуры», а оперной декорацией, наскоро размещенной в павильоне. И в цвете стихийное и свободное самовыражение природы почувствовать тоже невозможно — он так же, как и все остальное, не несет в себе никакого драматического содержания и лишь раскрашивает, размалевывает декорацию, а лицам и фигурам придает безвкусную, противоречащую самому духу толстовской повести красивость. Если воспользоваться известными определениями Эйзенштейна, можно сказать, что «цветовое» кино здесь последовательно подменено «цветным».

Природе как п р о б л е м е права на экране не даны. И хотя интереснейший актер Борис Андреев был несомненно искренен, когда говорил, что роль Ерошки для него «была не просто встречей с чужой жизнью, но с жизнью, устремленной к идеалам, светлым и чистым»*, передать свое ви́дение характера в достаточной мере глубоко и ему не удалось — всем существом фильма почва из-под этого характера, как и из-под характеров других казачьих персонажей, вынута, общественно-исторические их корни обрублены. «Неокультуренная природность» Марьяны, похожей у Толстого на «кобылку табунную» (слова оленинского Ванюшки), теряя почву, корни своей величавости, цельности, своей нужности Оленину, не может вдруг то там, то здесь — несмотря на вполне корректную, ни в чем не бестактную игру актрисы,— не обернуться жеманством и манерностью заигрываний с заезжим офицером. В повести же как раз с о в е р ш е н н а я «п р и р о д н о с т ь» всего в Марьяне делает для нее действительно неожиданными, уди-

* Б о р и с А н д р е е в, Встречи с современником, «Литературная газета», 19 февраля 1963 г., № 22, стр. 1.

вительными и нежные слова и мягкие белые руки Оленина, объясняет все ее поведение с ним. Лишенное своей подлинной основы, природное неизбежно начинает казаться искусственным.

Драматизму разобщения культуры и природы, с такой силой переданному в «Казаках» Толстым, проявиться в фильме, обнажить свою значимость и остроту оказалось невозможно.

Снимая картину «Казаки», ее создатели не ощутили серьезности и масштабности всего того, о чем у Толстого идет речь. Так великий художник, пристально и мужественно вглядывавшийся в свое время и потому видевший далеко и нужный нам и сейчас, не мог заговорить с нами с экрана.

Ничего не воспринявший от Толстого, фильм ничем не смог обогатить киноискусство и в сфере выразительности — «выражать» здесь было нечего, искать незачем, громадное художественное содержание повести осталось полностью в стороне.

4

Когда начинается фильм «Воскресение» (режиссер М. Швейцер), перед зрителем, заполняя собою весь широкий экран, медленно проступают строгие черты сурового лица Толстого. Он пронзительно смотрит на нас, призывая и обязывая прислушаться к его рассказу, к голосу нашей собственной нравственной совести, зажечься чувством нравственной ответственности за все, что совершается, говоря словами героя повести Павла Нилина «Жестокость», «при нас». Создатели фильма, со своей стороны, как бы обещают довериться Толстому, с ним вместе обратиться к нам.

А затем Катюшу Маслову вызывают в суд. Мы видим еще молодую, красивую грубой, возбуждающей красотой женщину с манерами развязными и во всем рассчитанными на то, чтобы привлечь мужское внимание. Ей нравятся ее темная, нечистая власть над мужчинами, их интерес к ней всюду и везде. И в то же время власть эта привычна ей и потому в каждом ее жесте — совершеннейшее отсутствие хоть каких-нибудь душевных движений, душевной энергии, почти мертвенная апатия.

Когда выдают документы, чтобы вывести Катюшу из тюрьмы и доставить в суд, мы какие-то мгновения смотрим и на Катюшу и на все это помещение, где выписывается пропуск, сверху. Катюша едва видна — маленькая, потерявшаяся фигурка. Так языком кино сказано сразу, что душевное состояние, участь Катюши — от заброшенности человека в том мироустройстве, которое принято, которое утвердилось, продолжает существовать и где человеческая судьба, сама по себе, в полнейшем пренебрежении и ничего не стоит.

Катюша выходит из тюремного здания на дневной свет. Мы видим ее в полный рост на переднем плане. Можем вглядеться в ее лицо. Для Толстого, для создателей фильма важны, значимы прежде и больше всего человеческая судьба, душевные возможности личности.

Свет, солнце не только освещают Катюшу нам. Они воспринимаются ею самой. Пролетают голуби — один, другой...

Актриса Тамара Семина, тревожная и обещающая музыка Георгия Свиридова открывают в наглой, развязной, душевно мертвой женщине — живое. Рядом с душевным отупением, не снимая, а только чуть-чуть отодвигая его, проступает почти детская незащищенность, мягкая, даже застенчивая естественность душевных реакций.

Сразу же мы входим в атмосферу суровой и мучительной противоречивости жизни. Первая же встреча с героиней уже ставит перед нами тяжкий вопрос.

Вместе с Катюшей мы приходим на судебное заседание, где ее будут судить и осудят за преступление, которое она не совершила. И среди присяжных, которые будут решать ее участь, будет князь Дмитрий Нехлюдов, когда-то воспользовавшийся ее любовью, потом тут же оставивший Катюшу и положивший тем начало ее бедам.

Не все окажется удачным в сценах суда, как они предстанут перед нами с экрана. И все же и здесь есть немало толстовского содержания.

Т. Семиной в судебных сценах не слишком удается расширить и обогатить наши первые экранные впечатления о Катюше. Драматическая противоречивость душевного состояния Катюши, обнаженная в первых эпизодах, здесь не столько становится элементом сюжетного действия, сколько вновь и вновь подтверждается.

Задача исполнительницы была здесь необыкновенно сложна. Ее Катюша в нравствен-

ном смысле не безнадежно мертва, и при этом, чтобы как-то жить в ее обстоятельствах, ей надо сознавать себя нужным человеком, считать свой образ жизни во всяком случае не менее достойным, чем у многих других.

Но Катюше именно н а д о, п р и х о д и т с я сознавать себя нужным и даже достойным человеком. Надо и приходится уже давно. Это не может не подавлять в ней каждый раз, все снова и снова, возможности ее души. Чем дольше это продолжается, тем эти возможности сопротивляются все меньше, отступают все быстрей. И все-таки столкновение тут есть, есть борьба. Есть в той или другой мере к а ж д ы й р а з. Есть и тогда, когда Катюша отвечает перед судом. Есть при каждом ответе на каждый вопрос. Без этого просто невозможно было бы все последующее, вся дальнейшая ее история.

Семиной вот этого с т о л к н о в е н и я в душе Катюши разных начал, столкновения, для самой Катюши теперь едва ощутимого и уже безусловно ею не осознаваемого, тут недостает.

Человек, как он есть, и его возможности даны здесь, думается, больше в разных пластах, чем в неразрывном драматическом сплаве и переплетении.

Ви́дение режиссера тут кое-где острее и драматичнее хорошей, очень хорошей актерской работы Т. Семиной.

Когда Нехлюдов в суде начинает узнавать Катюшу, с ее лица последовательно снимаются один за другим слои, наложенные даже на внешний ее облик временем, всей мучительной, страшной ее жизнью. Чтобы стать прежней, такой, какой знал ее когда-то Нехлюдов, ей надо на наших глазах стать совсем иной, чем та женщина, которая стоит перед судом. И однако Нехлюдов восстанавливает тот, прежний облик Катюши, напряженно, мучительно вглядываясь в э т у Катюшу, в т у, которую сейчас судят. Прежние черты удивительнейшей чистоты проступают с к в о з ь облик развязной и «шикарной», как говорит хозяйка заведения, женщины из публичного дома. Даже не только сквозь этот нынешний облик, но в н е м с а м о м. Сам режиссерский прием этих мгновенных превращений Катюши для Нехлюдова, самая эта быстрота ее узнавания им говорят, что, хотя прошли годы и Катюша изменилась ужасающе, в ней, такой, какая она сейчас, не умерла, живет и Катюша прежняя, что нравственное состояние человека, опустившегося, казалось бы, предельно, тут никак не однозначно.

Катюшу обвиняют в преступлении, в котором она не повинна, хотя купец, выпивший данные ею порошки, умер, и умер именно от них. Разобраться в этом деле присяжным, Катюшу не знающим, видящим ее сейчас впервые, трудно. И все-таки почувствовали они всё верно. Одни — привлеченные к Катюше ее женским обаянием, другие — руководствуясь каким-то, хоть и не очень развитым, нравственным чутьем.

Но когда, полные самых добрых намерений, они сели записывать свои ответы на вопросы судей, то тут сразу же оказалось, что поскольку участвуют они в деле, допускаемом и установленном существующими порядками, постольку собственные желания, собственное чутье каждого из них уже не могут играть никакой роли. Признав своим участием в комедии суда ее допустимость и оправданность, эти люди о б р е к л и себя на то, чтобы, пусть даже невольно, совершить несправедливость, допустить недопустимое. Толстой обвиняет присяжных, судей не в развращенности, а в нравственной безответственности, выражающейся уже в самой их причастности к комедии суда, к комедии государственного управления.

Когда режиссер показывает, как «заверчены» — на экране в буквальном смысле этого слова — присяжные бессмысленностью судебных хитросплетений, не вызывающими у них сомнения и негодования представлениями, привычками всего существующего жизнеустройства, когда он видит этих обыкновенных, не злых людей как бы посаженными на некий заколдованно и безостановочно вращающийся круг и уже не различающими черты человеческого облика даже друг в друге, он остро и верно схватывает особенности толстовского обличения в последнем романе писателя. Толстой здесь решительно настаивает на том, что мера причастности человека к господствующему миропорядку есть уже и мера вины и мера неизбежных преступлений против человечности.

Однако тут же, когда обвиняются судьи, прокурор, режиссер позволяет себе вместе с хозяйкой дома терпимости подглядывать в «глазок» и открывать в их поведении какую-то особенно мерзкую извращенность. И здесь он невольно спускает самую свою нравственную позицию на несравненно более низкую, чем у творца «Воскресения»,

недопустимо низкую ступень. Толстой не подглядывал в «глазок». Ему нет дела до того, как ведут себя судьи, приходя в дом терпимости. Для того чтобы гневно и решительно обвинить их, ему достаточно, что они признают суд и служат в нем, а значит, принимают и дома терпимости — то и другое для автора «Воскресения» в существующем мироустройстве органически неотделимо. Все киноэпизоды в доме терпимости не только не соответствуют Толстому, но и наносят его необыкновенно высоким и необыкновенно строгим нравственным критериям тяжкий, огорчительный урон. Чтобы последовать тут за Толстым, у создателей фильма не хватило, очевидно, ни художественной, ни гражданской сдержанности и зрелости.

В еще бóльшей, пожалуй, мере это дало о себе знать в обрисовке Нехлюдова. Особенно в первой серии фильма.

Толстовский Нехлюдов отнюдь не был развратным и подлым человеком. Он чувствовал, что есть что-то несправедливое во владении землею, на которой трудятся, которую обрабатывают другие. Неоднократно производил он «чистку души». И Катюшу Нехлюдов любил. Сознавал, что лучшей — более любящей, верной, бескорыстной, чистой — подруги ему в жизни никогда уже не встретить. Оставил ее, рассчитавшись с нею сторублевкой, он потому, что пропасть между нею, девушкой «из народа», и им, барином, была для него безусловна и в самых внутренних, самых прямых отношениях человека с человеком решающа.

У Нехлюдова в первой серии фильма никакой духовности нет совсем, начисто. В суде он боится разоблачения, озабочен тем, чтобы как-нибудь сейчас не открылось его прошлое с Катюшей. В эпизодах этого прошлого он одержим одними лишь чувственными желаниями, причем самая эта чувственность груба, почти животна. Сняв сапоги и взяв их в руки, здоровенный детина в франтовской гусарской форме крадется к комнате юной, чистой девушки. На лбу у него испарина. Он тяжело, учащенно дышит. Таким или примерно таким только и представлен Нехлюдов в деревне у тетушек.

А Толстой говорил об ином. У него дурно поступал, дурно строил свою жизнь и свои отношения к другим людям человек, способный на искренние и благородные побуждения, на высокий и чистый порыв души. Все это в Нехлюдове, по Толстому, лишь совершенно обесценивалось, теряло смысл, обращалось в свою противоположность, пока над героем сохраняли свою силу и власть, неважно даже в какой мере, представления, понятия ложного мироустройства. В «Воскресении» Толстой требовал р а з р ы в а, о б я з а т е л ь н о и т о л ь к о р а з р ы в а каждого с этим мироустройством. Без такого разрыва никакое самоусовершенствование его уже устроить не могло. Фильм же и тут до уровня толстовских нравственных критериев не поднимается и спешит подменить их более привычными и неизмеримо более узкими. Там, где у Толстого речь обо всем складе жизни всех людей и об ответственности каждого за весь миропорядок,— в фильме призыв быть в своих поступках благонравными, не лгать, не потакать своим слабостям. Нет, даже не призыв, а скорее скромное, не слишком уверенное в своем успехе напоминание.

И закадровый голос, доносящий до нас авторский текст романа, не столько призывает и требует, сколько сообщает и отмечает. Даже трудно понять, как удалось так выбрать и так «подать» авторский голос в «Воскресении», которое начинается с ноты недоумения, гнева, веры и призыва, и дальше все, до цитат из Евангелия в самом конце, написано как будто без точки.

Но к прозрению Нехлюдова создатели картины отнеслись вместе с Толстым всерьез. Они поверили, что раскаяние Нехлюдова искренне, что он действительно хочет после встречи с Катюшей в суде начать другую жизнь, стремится на совсем иных нравственных началах основать теперь свои отношения со всеми другими людьми и со всем существующим мироустройством. Поверили в то, что в этом нехлюдовском желании — не только утопические представления Толстого о том, к а к можно сокрушить зло, но и громадное объективное историческое содержание: старая жизнь подошла к последнему своему рубежу, исчерпала все свои ресурсы и сейчас хоть сколько-нибудь честному человеку ужас сохранения и продолжения этой жизни раньше или позже, при любом сколько-нибудь сильном жизненном впечатлении не может не открыться. Вера авторского коллектива фильма в серьезность прозрения Нехлюдова — это вера в основательность и надежность работы истории, подрывающей старую жизнь по всему фронту.

Воскресение Катюши и душевное возрождение Нехлюдова увидены и переданы в ленте как разные проявления одного и того же жизненного процесса. Жить, как прежде, больше уже нельзя. Этого не позволит прежде всего разрыв, уже обнаружившийся, между человеческими возможностями людей (и внизу и наверху), и тем существованием, на которое они обречены при господствующих понятиях и установлениях. Как свидетельство того, что история действует всерьез, наступает неостановимо, прозрение барина Нехлюдова показательно не меньше, чем воскресение Катюши, побывавшей на самом дне.

Общественно - историческое содержание фактов нравственного, этического порядка понято здесь и широко и точно.

Взглянув со вниманием и доверием не только на Катюшу, но и на Нехлюдова, авторы фильма смогли открыть и представить в них и за ними всю Россию, нуждающуюся в решительном, коренном обновлении жизни и уже к этому обновлению — по-разному в разных людях — готовую.

Вот Нехлюдов, прежде чем последовать за Катюшей в Сибирь, приезжает в деревню. Он хочет по-новому определить свои отношения с мужиками. Мы видим здесь, что нищета крестьян дошла до последнего предела. Руки голодающих тянутся к Нехлюдову. В музыке нарастает вековой, пронзительный стон, неукротимая боль. Горе народное обступает Нехлюдова. Он вытаскивает, раздает деньги. Но протягиваются все новые и новые руки. Нет, так ничего изменить нельзя, пожертвованиями ничего не поправишь. Тут как бы на наших глазах возникает для героя, становится неотвратимым вопрос об ответственности каждого человека за в е с ь у к л а д ж и з н и. Здесь фильм совсем прорывается к Толстому. Прорывается, хотя сложнейший внутренний процесс, происходящий в душе героя, передан исполнителем роли, артистом Е. Матвеевым, слишком общо, без столь необходимых здесь подробностей душевной «диалектики». У в и д е т ь, как заново рождается немолодой уже, много проживший человек и как неотвратимо-обязательно это новое рождение, актером нам не дано. В Нехлюдове — Матвееве есть лишь горькое раздумье. Мера ошеломленности, потрясения, готовности человека переступить через собственное настоящее и прошлое, через все, что утвердилось и всеми еще принимается, тут не схвачена.

Вот молча, совсем молча, идут бесправные, обездоленные люди, осужденные на каторгу и отправляемые в Сибирь. Их много. Режиссер и сценарист никому из них не позволяют сказать ни слова. И это молчание в з в у к о в о м кино приобретает здесь, как и в «Голом острове», удивительнейшую выразительную значимость — оно открывает и меру страданий, и меру беды, и непреложную торжественность от века суровой и неостановимой народной жизни. Идут молча. Идут долго.

И в музыке торжественность — скорбная, высокая, отрицающая, обнадеживающая, очистительная — звучит все могущественней. А мальчик в остановленной шествием барской коляске вглядывается в шествие, не отрываясь, не отводя ни на секунду глаз. Он встретился с этим раньше, чем Нехлюдов...

В конце фильма, как и в конце романа, Катюша, прощаясь с Нехлюдовым, благодарит его за хлопоты о ней. Нехлюдов возражает, говорит, что, во всяком случае, не он заслуживает ее признательности. И вот последние слова Катюши: «Что считаться? Наши счеты бог сведет».

Легко себе представить, как просто было опустить этот финал, как велик был соблазн поступить именно так. Но режиссер помнил о своей ответственности и перед Толстым и перед сегодняшним днем.

Ведь бог и христианство — это у Толстого не столько религия, сколько этика, те моральные нормы, которые великий художник противопоставляет сущему, господствующему. Не напрасно В. И. Ленин специально отмечал, что либералы не только толстовской критике существующего строя не сочувствовали, но и в толстовского бога не верили*.

Последний разговор Катюши с Нехлюдовым утверждает силу подлинно высокой, достойной человека морали, которая оказывается способной, несмотря на зло, еще сохраняющееся, на понятия, еще господствующие, избавить от взаимной ненависти, воскресить вот эти две души, так по-разному изувеченные, так долго пребывавшие, каждая по-своему, в страшнейшем запустении. Катюша и Нехлюдов не станут, как это

---

* См. В. И. Л е н и н, Сочинения, т. 15, стр. 179.

происходит вокруг, сводить друг с другом счеты, мстить и так опять губить свои души. Свои отношения друг с другом они видят теперь неотделимо от жизни всех людей — той, что есть и была, и той, что должна быть, вот-вот наступит для всех.

Снова любя Нехлюдова, Катюша не позволяет себе воспользоваться его прежней перед ней виною, его готовностью эту вину искупить, а потому и расстается с Нехлюдовым навсегда.

Верное и глубокое понимание того, что толстовские Катюша и Нехлюдов выходят, пробиваются в конце к новым, человеческим и человечным, нравственным основам отношений не только друг с другом, но и вообще между людьми в мире, позволило авторам фильма точно и широко соотнести с путем Катюши, с моральными исканиями Нехлюдова показанных Толстым революционеров.

Революционеры здесь представлены как люди, для которых свои цели и свои, своекорыстные интересы не имеют цены. Ни в чем не искажая и не подправляя роман, фильм в освещении революционеров опирается на высокую этическую оценку писателем нравственного подвига тех, для кого общенародное дело, благо и справедливость стояли выше забот о себе, о собственном благополучии, кто на этом крестном пути не жалел себя, не останавливался, не возвращался назад.

В последних кадрах ленты Нехлюдов, простившийся с Катюшей, идет по снегу как бы навстречу нам, зрительному залу. Он передает нам трудный опыт запечатленных в романе и фильме заблуждений, ошибок, нравственных исканий. И исчезает сам в сибирском буране.

Люди, создавшие этот фильм, подошли к толстовской мысли, к толстовскому анализу не только как к рассказу о прошлом, о том, что некогда было. В великом романе они взволнованно восприняли призыв к жизни должной, к торжеству — всюду и во всем — отношений человечных. И пусть они далеко не поднялись до Толстого, их картина — отрадный факт (хоть отнюдь и не событие) в художественной и в общественной жизни наших дней.

Содержащиеся в картине художественные находки точно отмечают меру, в какой воспринята и органически освоена здесь толстовская мысль о жизни.

5

Пробиваться к диалектике толстовской художественной мысли! Проникать в природу многосложных, всеохватывающих толстовских «сцеплений»! Заменено, компенсировано это не может быть ничем.

Вот в американском фильме Кинга Видора по «Войне и миру» есть удивительнейшие Наташа и Пьер. С поразительной естественностью несут Одри Хэпберн и Генри Фонда толстовское утверждение открытости человека другим людям, мира—единения между людьми, жизни не по законам войны, а по законам согласия и человеческой солидарности. Естественность этих характеров для актеров нашего времени, отнюдь не равных по творческой, человеческой одаренности Толстому, достаточно наглядно открывает, что надежды великого художника на обновление всей жизни человечества не были ни беспочвенны, ни напрасны, что с движением истории, таким нелегким, силы человечности, готовность к ней в людях не убывают, а накапливаются, растут.

И все-таки по общему своему внутреннему строю картина Кинга Видора оказалась во многом далекой от Толстого и заставляющей вспоминать старинные английские романы с их благостностью и сентиментальнейшим прекраснодушием. Почему случилось так?

Потому что в фильме пропало главное толстовское «сцепление»: у Толстого м и р как широкая и победоносная общность людей складывается лишь в ходе и в результате того решительного слома всех перегородок между людьми, который могла принести, и то ненадолго, только всенародная война против иноземного нашествия. У Толстого только в таких, совсем особенных условиях мог князь Андрей Болконский испытать те же чувства, что и последний солдат его полка, граф Пьер Безухов — понять отстаивавших Москву ополченцев и, в свою очередь, быть понятым ими, а Ростовы пожертвовать своим имуществом ради спасения раненых. И даже в этот час Отечественной войны к широкому единству людей остаются непричастными весь придворный круг, Берг, Друбецкой... А как только Наполеон побежден, так и уже сложившемуся единству не остается места, на смену прежним перегородкам сословной замкнутости приходят новые — разница корыстных интересов, убеждений, политических позиций. И Пьер уже вступает в непримиримый

спор с Николаем Ростовым, и сыну князя Андрея, Николеньке Болконскому, придется сделать выбор — быть с Пьером и с Николаем Ростовым одновременно скоро станет совсем невозможным.

Драматическая связь «войны» и «мира», пронизывающая в толстовской книге все, у Кинга Видора оказалась почти не ощутимой, и суровый и трезвый эпос нового времени во многом и многом отступил перед утешительной и утешающей идиллией.

А у Толстого связь эта есть везде, во всем. «Одно из поразительных, если можно так выразиться, обстоятельств «Войны и мира»,— писал Юрий Олеша,— это то, что Пьер Безухов, никому не открывавший своей тайны (любовь к Наташе), открывает эту тайну пьяному и пошлому оккупанту в горящей Москве... Они сидят в чужом доме, пьют вино, и Пьер рассказывает этому майору Рамбалю о своей любви. Майор, как ни пошл, ни пьян и как ни груб (в результате того, что в данном случае еще и завоеватель), относится с пониманием к тому, что говорит Пьер,— понимает, что Пьер говорит именно о чистой любви.

«—Да, да,— восклицает он,— ле нюаж! Облака!»

Если бы я,— продолжал Олеша,— делал сценарий для фильма «Война и мир», я начал бы с этой сцены: Рамбаль и Пьер в чужом доме... Начал бы с этого признания Пьера... Эти «нюаж» и были бы монтажным поводом для краткого изображения того, что было до 1812 года...»*.

Олеша был прав. Фильм по «Войне и миру» вполне можно было бы начать с этих московских эпизодов. «Сцепления» толстовской книги тут «монтажно» очевидны, «монтажно» открыты — нужно было все, что предшествовало встрече Пьера с офицером-французом, выпадение их обоих в ходе войны из привычных и устроенных условий жизни, чтобы Пьер мог заговорить с чужим, совсем чужим человеком о своей любви, а пошлый Рамбаль понять его и воскликнуть: «Ле нюаж! Облака!»

Но фильм по толстовской книге можно было бы строить и на любых других ее эпизодах. Можно, если только уловить законы «сцепления» их между собою, уметь прощупать в каждом из эпизодов живой, бьющийся пульс этих «сцеплений».

Г. Данелия поставил в 1960 году короткометражный фильм «Тоже люди», где передал один лишь эпизод из «Войны и мира». В ленте нет ни одного из основных персонажей книги. Взят только один эпизод, как будто начисто вырванный из целого. Но, пожалуй, именно здесь кино больше, чем когда бы то ни было до сих пор, поднялось до внутреннего, глубинного существа толстовской мысли.

Еще до появления титров на экране лихорадочно быстро сменяют друг друга короткие и довольно привычные батальные кадры. Самая эта быстрота их смены передает стихию войны, вот так, одним махом, без разбора, губящей, сметающей людские жизни. Война здесь взята в ее губительности для человеческих судеб, в ее поневоле, по самому существу того, что она есть, беспощадной и огульной жестокости. Места человеку и человечности как будто совсем не остается. Их нельзя и ждать. Отдельный человек просто даже не видим, не различим. Но для России эта война была Отечественной, именно в эту пору складывалось здесь единство людей — их «мир», и всем «миром» отстояли возможность жить мирно, без войны. Совсем особый характер, особое существо этой войны здесь не могли не сказаться в отношении людей «мира» — русских крестьян в шинелях даже к солдатам вражеской армии, еще воюющей, но уже разбитой.

И вот перед нами трое русских солдат. Один постарше, двое совсем молодые. Лица у всех простые, открытые, полные доброжелательства. Один из молодых, Полетаев, бойко и хвастливо рассказывает двум другим, как он несколько раз брал в плен Наполеона («Полиона», как он его называет), да тот все в кого-нибудь оборачивался и исчезал. Врет Полетаев безудержно и с восторгом, явно тут же придумывая, что́ скажет вот сейчас, дальше. Но очень видно, что вранье это от молодости и от неудержимого и беспомощно-бедного, духовно-убогого желания иметь и в своей жизни что-нибудь особенное и необыкновенное, такое, что бы могло удивить других. Только удивить — большего он никак не домогается. Товарищи его никак не скрывают своего недоверия к его россказням и в то же время ими очень заинтересованы, даже увлечены — они воюют, сейчас уже побеждают, побеждают «самого» Наполеона, а жалкая бедность воображения осталась такой же, как была...

---

* Ю. Олеша, Избранные сочинения, М., Гослитиздат, 1956, стр. 452.

На разговаривающих вот так русских солдат случайно натыкаются двое отставших от своей уже уходящей из России армии французов. Измучены, измождены они оба до последнего предела. У одного из валенок торчат наружу пальцы, и он ступает так по снегу. Другой — в женском вязаном платке.

Увидав французов, солдаты вскакивают, хватаются за ружья. Таков привычный порыв.

Но первый из французов, тот, что в дырявых валенках, совсем уже обессилев, не удерживается на ногах и валится нашему на грудь. Другой, не защищаясь, не в силах, видно, даже пошевельнуться, сделать еще хоть шаг,—ждет, ждет конца. Ружья опускаются.

Одного из французов, офицера, отводят к полковнику. А со вторым, солдатом, затевают разговор. Полетаев, не знающий, разумеется, ни слова по-французски, сразу же берется переводить.

И тут происходит самое удивительное. Не понимая слов француза, он совершенно точно угадывает его желания.

Когда на вопрос Полетаева, выраженный бессмысленным набором слов, француз отвечает, что ничего не может понять, Полетаев убежденно «переводит»: «Три дня не евши». И он оказывается прав. Если бы француз мог объясниться и уже вполне верил людям, к которым попал, он сказал бы именно это. Ему дают поесть. Дальше, так же «переводя», Полетаев просит для француза «водчонки». И опять угадывает. Расстроганный француз пьет за «mes amis». А затем тут же засыпает, сваливаясь к ногам русских. Старший из солдат его укрывает. И говорит: «Тоже люди». Потом, продолжая про себя что-то думать, добавляет: «А и то, кто их к нам звал? Поделом».

Жестокости ни в нем, ни в его товарищах нет. Нет совсем, ни в малой степени. Но все, что нужно или будет нужно сделать, чтобы защитить свою землю, свою Россию, мир людей, он сделает — вопросов для него здесь никаких нет и быть не может.

Старший из солдат говорит эти свои последние слова, француз спит, а Полетаев восхищенно смотрит на звезды. Фильм кончается.

Весь он внутренне удивительно «сходится» со смыслом толстовского целого и потому отзывается множеству самых разных «моментов» этого целого, а они, в свою очередь, откликаются ему.

Здесь, в этой короткой ленте, внутренне «содержатся» и возможность удивительного разговора Пьера с Рамбалем в горящей Москве, и секунды человеческого взаимопонимания между Пьером и Даву, когда в какой-то миг они смотрели друг другу в глаза и Даву не мог послать Пьера на смерть, и встреча Наташи со смертельно раненным князем Андреем.

В картине лица людей очень часто, почти все время даются крупным планом. И хотя крупный план в кино известен уже очень давно, еще с дореволюционных лет, можно смело утверждать, что тут он найден заново. Потому что здесь он «значит» по-особому — открывает и утверждает те непосредственные отношения человека с человеком, помимо и поверх всего установленного, условного, принятого, привычного, отношения от души к душе, которые отстаивал и в которые верил Толстой.

Сейчас трудно гадать, насколько «получится» у Бондарчука «Война и мир». Однако уже и теперь очевидно, что новое обращение кино к Толстому, обращение в дни, когда вновь громадно демократизируется ход общественной жизни, а целостность человеческого характера и целостный охват действительности в искусстве стали непреложным требованием времени, более чем обоснованно. И потому у нас есть все права на то, чтобы ждать удачи.

З. ФОГЕЛЬ

Изобразительность фильма и художник

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ» ФИЛЬМА

Кино немыслимо без изображения. Какой же смысл говорить об изобразительности фильма? Все дело в том, что здесь, как и в термине «изобразительное искусство», слово «изобразительный» означает не просто «содержащий изображение», а «содержащий зрительный художественный образ».

А образ этот удается обнаружить далеко не в каждом фильме, не в каждом эпизоде, не в каждом кадре.

Автору этой статьи пришлось недавно просмотреть одну за другой две картины: французский документальный фильм «Хроника одного лета» режиссеров Жана Руша и Эдгара Морена и бразильский художественный фильм «Обет» Ансельмо Дуарте. В первом из них собрано огромное количество фактов, совокупность которых, по идее создателей фильма, должна была бы дать яркую картину жизни сегодняшнего парижанина. В картине много интересных деталей, любопытных характеров, талантливый монтаж.

Но вот на экране замелькали кадры, рассказывающие о жизни улицы большого бразильского города, и сразу стало ясно: правда художественного образа больше и ярче даже очень удачного, но случайного факта, не являющегося частью стройного художественного целого. В одном метко найденном и хорошо отрежиссированном жесте актера больше национального характера и признаков эпохи, чем в целом монологе и серии крупных планов случайного прохожего, у которого кинодокументалисты берут интервью...

Вот это я бы назвал «изобразительным потенциалом». Он измеряется не количеством изображения, не его достоверностью, а его художественно-образной силой.

В кино помимо изображения есть еще диалог, авторский текст, музыка. Но иногда в фильме умолкают и музыка и слово; и одно только изображение, предстающее перед нами в его целеустремленной кинематографической динамике, как биение сердца, как дыхание, не может прерваться ни на минуту.

Для того чтобы кинематограф стал искусством, двуединство режиссер — оператор должно было стать триединством: режиссер — оператор—художник. Конечно, это упрощенная схема. Суть дела заключалась не в физическом включении в съемочный коллектив еще одного лица — художника — и уж, конечно, не в простом механическом соединении трех представителей разных кинематографических профессий. Становясь искусством, кинематограф не мог не включить в свой художественный арсенал и средств искусства изобразительного.

Художник кино — фигура для зрителя во многих отношениях загадочная. В театре по эскизам художника строятся декорации, которые каждому видны, ощутимы. В фильме же, если это хороший фильм, его работа сливается с другими художественными компонентами совершенно органично и неотделимо.

Однако мера «спрятанности» у разных членов творческого киноколлектива не одинакова. Зритель видит то, что снимает оператор. Следовательно, «спрятать» оператора от зрителя так же невозможно, как невозможно «спрятать» сам кадр.

И все-таки даже оператор в состоянии в какой-то мере достичь «эффекта отсутствия» — органичностью, естественностью композиции кадра, ракурсом. Так, например, в «Балладе о солдате», в «Мы, двое мужчин» (достаточно вспомнить эпизод из «Баллады», когда «мир переворачивается»

на экране, как бы отражая панический страх бегущего от танка героя; или в «Мы, двое мужчин» мгновенное превращение в злую карикатуру — с помощью быстрого наезда и умелого использования возможностей оптики — образа негодяя, пытавшегося напоить маленького Юрку) операторская смелость и мастерство не помешали—даже помогли!— оператору скромно остаться в тени, тогда как в фильмах «Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Человек идет за солнцем» оператор всеми имеющимися в его распоряжении средствами (а их много!) подчеркивает свое «я». Но если в первом и третьем из названных фильмов это не раздражает и как бы является частью общего стилевого замысла, то в «Неотправленном письме» — фильме в целом ярко талантливом — оно местами выглядит назойливым навязыванием себя зрителю как раз там, где воображению нужно быть целиком во власти чувства беспредельного одиночества героев — а потом единственного оставшегося в живых героя — среди тысячекилометрового безлюдья суровой якутской осени...

Художник кино в большинстве случаев (за исключением разве что фильмов-сказок, кинокомедий буффонадно-гротескового характера, не говоря уже о мультипликации) достигает творческого успеха лишь постольку, поскольку ему удается «обмануть» зрителя, выдавая плоды своего творческого воображения за саму безыскусную действительность.

Кинематографическое «триединство», синтез начинается, как известно, с разработки режиссерского сценария. Художник обязан уже на этой стадии дать свою изобразительную интерпретацию и сценарного и режиссерского замысла. А это в первую очередь означает, что на него ложится обязанность наглядно, в зрительных образах определить стилевую тональность фильма, выявить ту общую закономерность изобразительной формы, которая, вытекая из содержания не только определяет его внешнее выражение, но и подсказывает в определенной степени эмоционально-смысловую нагрузку каждого кадра и эпизода.

У художника есть лишь один путь. Последовательными его этапами являются: экспликация — эскиз — раскадровка — декорация (костюм) — съемка.

Чем выше культура экспликации, эскиза, раскадровки, а главное, чем выше культура их использования, тем выше и общая кинематографическая культура фильма в целом. И наоборот, чем тоньше, эмоционально точнее и цельнее фильм, тем заведомо полнее и лучше использован в нем художник, тем органичнее слита с монолитом фильма его изобразительная среда, тем полнее и активнее выявлен в нем его изобразительный аспект.

КИНОЭСКИЗ. ЗАЧЕМ НУЖНЫ ВЫСТАВКИ!

Эскиз — живописный или графический—не технический проект декорации; определение реквизитно-фундусных условий эпизода — лишь побочная его роль. Это прежде всего своеобразный камертон, который помогает режиссеру, да и оператору настроить свое творческое воображение на определенную «стилевую волну».

Поэтому есть свой смысл в том, что художник откровенно и прямо выявляет в эскизе свою художественную индивидуальность, свой живописный или графический «почерк», хотя прекрасно знает, что объектив камеры, имеющий в своем распоряжении, как правило, лишь формы и предметы самой действительности, не в состоянии полностью перенести этот «почерк» на пленку. Оператор не должен и не может педантично копировать приемы художника, хотя это не так уж категорически невозможно или противопоказано кинематографу — достаточно вспомнить последние части «Ивана Грозного» (художник И. Шпинель), где местами как будто даже ощущаешь фактуру живописного мазка. Если художник при построении эскиза не нарушает основных законов кинематографической формы, оператор всегда сможет найти для специфически-«станковых» средств художника свою съемочную манеру, иногда близкую, а иногда и очень далекую от средств, с помощью которых изобразительный замысел воплощен в эскизе.

Выставки работ художников кино — экспликаций, эскизов, раскадровок, макетов — существенно помогают понять и оценить роль изобразительного искусства в создании фильма.

С этой точки зрения, раздел кино, представленный на последней республиканской выставке декорационного искусства Украины в Киеве, и интересен и достаточно красноречив, несмотря на свою досадную неполноту.

Раздел декорационного киноискусства мог быть и больше и представительней. Так, например, в ретроспективной его части почему-то не представлено творчество М. Уманского — одного из крупнейших художников советского кино, сопостановщика таких фильмов, как «Щорс», «Третий удар», «Подвиг разведчика». Его работы, всегда отличавшиеся великолепным чувством времени, точностью графических характеристик и остротой кинематографического ви́дения, не только украсили бы экспозицию, но и придали бы ей правильную историческую перспективу, тем более что на выставке экспонировались работы учеников и последователей Уманского.

Участниками выставки оказались не все художники, успешно работающие в украинском советском

кино сегодня. Многие были представлены далеко не лучшими работами.

И тем не менее сопоставление с самими фильмами, для которых эти работы сделаны, наталкивают на ряд наблюдений и выводов, относящихся не только к работе художника как члена творческого киноколлектива, но и к проблеме изобразительности фильма в целом, а в связи с этим — и к актуальным вопросам сегодняшнего состояния и развития украинского кинематографа.

Выставка, конечно же, не самоцель, хотя и сама по себе организация подобных выставок— дело нужное и интересное, поскольку киноэскиз — это своеобразное произведение изобразительного искусства со своими оригинальными закономерностями и большими возможностями для эстетического воспитания зрителя.

Больше внимания эскизам! Не только на выставках — на студиях. Слишком часто фильмы украинских (да и не только украинских!) студий обнаруживают досадную приблизительность изобразительных решений, причина которой коренится в пренебрежении к эскизу — этому важному «ключику», без которого сложный замок высшего кинематографического синтеза приходится лишь более или менее деликатно взламывать.

Именно этим пренебрежением в значительной степени объясняются две крайности в экспозиции киевской выставки. Одни художники беспокоятся лишь о том, чтобы их эскизы имели вполне «экспозиционный» вид: выставка — не кинозал, стена — не экран! А на студии, мол, режиссер и оператор все равно обращают на эскиз не очень много внимания. Другие, наоборот, заботятся лишь, чтобы эскиз был достаточно ясной и удобной технической документацией — режиссер разберется, цехам удобно— ну и ладно!

К первым относится, например, А. Кудря. Его серия к фильму «Самолет уходит в 9» — довольно ординарные графические листы (хотя рисунок в них очень слаб), кинематографическое же их назначение лишь кое-где подчеркивается ракурсами.

Еще «станковее» работа Костюченко к «Последней надежде». Правда, это не фильм, а телевизионная постановка, но подобная постановка — какие бы тут не затевались споры о «художественной специфике» телевидения — может быть лишь одним из двух: либо фильмом, либо спектаклем. Эскиз помещен в разделе кино — следовательно, автор (или организаторы выставки) считают эту постановку фильмом.

Эскиз представляет собой станковый графический лист с мастерски выполненной фигурой моряка. И хотя лицо его нарисовано уверенной рукой, типаж довольно стандартен, а костюм, отличаясь жизненной достоверностью и содержа некоторую эмоциональную «информацию», все же слишком «этнографичен», если это определение годится для морской «робы» (впрочем, о костюмах у нас еще будет речь впереди).

Очень ярким представителем второй группы является художник М. Юферов. Один из самых опытных и талантливых мастеров Украины, он досадно сух и маловыразителен в большинстве эскизов. Его серия к «Серебряному тренеру» кинематографически безукоризненна, но нужно быть специалистом, чтобы почувствовать, какие эмоциональные возможности таятся, например, в композиции, где в глубине комнаты стоят двое и свет из открытой двери лепит объемы из их силуэтов. Правда, эскизы тщательно нарисованы. Но почему бы художнику не вложить и в эскизы больше чувства, больше собственного отношения— столько же хотя бы, сколько им вложено в кадры (не в эскизы!) фильма «ЧП»?

Конечно, и сам характер эскиза, так сказать, «вид» его изобразительности, его изобразительный метод и степень его образной активности, то есть соотношение между простым следованием режиссерским указаниям, пассивным воссозданием изобразительной среды и собственным вúдением кадра, эпизода, фильма в целом, дополняющим режиссерский замысел,— все это во многом зависит от самого художника, от степени его талантливости, его темперамента, добросовестности.

Каждый художник дополняет режиссерский замысел по-своему. Сила Георгия Прокопца, к примеру, в цвете. Его эскизы значительно обогащают палитру фильма, если он цветной, и дают выразительный эмоциональный ключ режиссеру для фильмов черно-белых. Так, например, его эскизы к «Киевской сонате» — черно-белому фильму — монохромные, но каждый выполнен своим особым цветом. Великолепный, глубокий синий тон царит, например, в «ночном» эскизе. И это настолько оправданно, что многим зрителям синий цвет кадров чудился, вероятно, и во время просмотра самого фильма.

У Прокопца очень выразительна манера мазков— они у него ложатся причудливо-четкой кирпичной кладкой древнего мастера, задумавшего выложить из кирпичей красивый узор. Мазки, как цветные кирпичики, а иногда как мощные ярко-разноцветные каменные блоки, ритмически организуют цветотоновой строй эскиза и косвенно влияют на световые решения оператора.

Убедительно сочетает в своих эскизах «станковость» с кинематографичностью и даже декоративной монументальностью художник Виктор Мигулько. Его «Маричка» и «Довбуш» (для одноименного фильма) выполнены как эскизы к витражам, но это не снижает ни художественной ценности и истори-

ческой достоверности костюмов, ни выразительности типажа, а режиссеру это, возможно, помогло найти ту монументальность и прозрачную ясность народного предания, без которых оно было бы просто скучно пересказанным историческим фактом.

А. Бобровников в серии эскизов к «Людям с чистой совестью» своей штриховой манерой (тушь) как будто даже имитирует фактуру кадра. Но, присмотревшись, убеждаешься, что этот штрих очень гибок, выразителен, лаконичен, можно, пожалуй, даже сказать «нервен». Не случайно до этого он применял его, например, в «Фата моргане» — эти две работы эмоционально очень близки между собой; в обеих царит тревожная решимость, чувство опасности и сознание своей правоты, за которую, возможно, придется заплатить жизнью.

Эффективность работы художника в фильме во многом зависит еще и от отношения к его творческому труду. Кому же хочется делать бесполезную работу? Человек в его общественно-полезной деятельности постольку нужен, поскольку полезен. Но психологически ведь и наоборот — постольку полезен, поскольку нужен...

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА И ХУДОЖНИК

Определенные сдвиги, наметившиеся в украинском кинематографе, выпуск художественно-полноценных фильмов — радостное и многозначительное явление. Это доказательство, не требующее дальнейшего обоснования, доказательство того, что украинская кинематография таит в себе много резервов и что она не забыла о своей былой славе.

Но первая ласточка, как известно, не делает весны. И вторая, и третья тоже. Конечно, если поверить, что «Исповедь», «Среди добрых людей», «В мертвой петле» и даже «Закон Антарктиды» — это уже сплошной Ренессанс в украинском кинематографе, то можно успокоить себя и других и не доискиваться причин отставания.

Но завоеваны (точнее отбиты) лишь первые, дальние подступы к твердыне большого кино. И хотя «Мы, двое мужчин» — это победа уже далеко не «местного» значения, нет более надежного способа свести к нулю значение первых успехов, чем превращение их в этакие козыри, которыми можно прикрыть все, что еще осталось плохого, или в своеобразные индульгенции, дарующие искупление всех старых грехов без всякого их анализа и изучения. Самодовольное нежелание до конца разобраться в причинах прежних неудач вряд ли своевременно и уместно.

А эти причины существуют. И среди них далеко не последнее место занимает проблема и з о б р а з и т е л ь н о с т и фильмов, роли и места художника в сложном процессе фильмотворчества.

Собственно говоря, тут не одна проблема, а две: изобразительное решение фильма, как известно, привилегия не только одного художника, и в то же время роль художника отнюдь не ограничивается одной лишь изобразительной проблематикой.

Роль и задачи членов творческого киноколлектива, несмотря на полную определенность и ясность, очень трудно расчленить в готовом фильме «по специальностям», выделить каждую в чистом виде, как химический элемент из сложного соединения. Правильнее, мне кажется, говорить не об ограниченных участках обязанностей каждого, а о разных творческих а с п е к т а х работы над фильмом: сценарно-диалогическом, режиссерском, актерском, музыкально-звуковом, операторском, изобразительном. Причем каждый аспект частично перекрывает остальные, не говоря уж о режиссерском «аспекте» — направляющем русле, которое собирает воедино все творческие «ручейки» фильма.

Мы вправе рассматривать киноколлектив как своеобразную и неповторимую художественную индивидуальность.

«Коллективами-индивидуальностями» были, например, съемочные группы С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Г. Козинцева и Л. Трауберга. (А Эйзенштейн и Довженко сами были к тому же «индивидуальностями-коллективами» — не только режиссерами, не только писателями, а еще и великолепными художниками, творческое наследие которых в области графики почти не изучено.)

Творческий киноколлектив — не арифметическая, а как бы алгебраическая сумма творческих усилий. Если творческие устремления одинаковы, то и сумма будет максимальной, если различны — сумма может получиться даже меньше, чем величина каждой слагающей, а иногда и вовсе может равняться нулю... Совокупность талантливых мастеров может оказаться бесталанным творческим коллективом.

Кинохудожник в своих эскизах, раскадровках, экспликациях, как и на съемочной площадке, не может не быть до определенной — и не малой! — степени режиссером и кинооператором, не может не видеть все сквозь объектив камеры, мыслить ее возможностями и динамикой.

Нормальный творческий процесс создания фильма — это путь от общего режиссерского замысла к его практической реализации через конкретные творческие замыслы членов съемочного коллектива. При этом, обогащая и даже определенным образом видоизменяя общий режиссерский замысел, «слагающие замыслы» ни при каких условиях не должны выходить за его идейно-стилевые границы.

Ведь оператор даже в натурных съемках закрепляет на пленке уже некий синтез замыслов, включая при этом в него и свой собственный, поскольку натура должна быть найдена, отобрана, осмыслена с точки зрения целого, мизансценирована. К сожалению, вместо этой органической дедуктивности нередко имеет место примитивная индукция, когда фильм возникает как результат механического соединения вполне квалифицированных, но мало связанных друг с другом творческих замыслов, лишенных стилевого единства, внутреннего пластического сродства. А ведь из фрагментов даже самых прекрасных, но разных зданий не выстроить архитектурного шедевра... Сила настоящего искусства рождается лишь тогда, когда компоненты художественного целого «отрекаются от себя» во имя высшего художественного синтеза.

Из всего комплекса задач творческого коллектива именно изобразительное решение может еще на довольно ранних стадиях работы дать зримое материальное выражение и стилевую монолитность синтетическому художественному образу фильма.

СТИЛЕВОЙ РАЗНОБОЙ

На фильме «Роман и Франческа» лежит печать молодого, ярко энергичного таланта его режиссера В. Денисенко. Картина была задумана как лирическая легенда о любви советского парня и юной итальянки, песней проходящей на суровом фоне войны.

Но это лишь схема режиссерского замысла. Практическое его воплощение фактически разбилось о стилевую разноголосицу, стало жертвой спора, взаимонепонимания художника и оператора.

Увлеченный возможностями своей камеры, оператор стремился к передаче конкретной материальности предметов, его привлекала иллюзорность итальянских ландшафтов, найденных в Крыму.

Бытовые театрализованные интерьеры с явным излишеством «красивых» деталей, подробная, почти верещагинская достоверность батальных сцен — все это своим грубым фактографическим весом на каждом шагу рвет тонкую и легкую ткань легенды. С другой стороны, и режиссер и оператор, очевидно, считали, что впечатления поэтичности и легендарности можно достичь лишь путем устранения из фильма всего «некрасивого».

Операторское эгоистическое «самолюбование» сразу же пришло в вопиющее противоречие с замыслом художника А. Бобровникова, с его стремлением к условному, но жизненно правдивому лаконизму поэтических, широко обобщенных образов.

Любопытно, что даже образ Данте, этот светлый «дух» фильма, душа его поэтично-легендарной атмосферы, снят так, что изобразительно превратился просто в грубо загримированного актера, не менее конкретного, чем его бедный и вполне реальный потомок (их играет один актер), который зарабатывает себе на хлеб, исполняя роль гида возле памятника своему великому родичу.

Фильм этого же режиссера «Молчат только статуи» страдает теми же слабостями, несколько, однако, трансформированными куда более сложным замыслом. Картина оставляет у зрителя ощущение «клочковатости», не собранности, но не только из-за разнотемных вставных новелл, из которых она состоит, но и из-за того, что сами эти новеллы очень разнородны стилистически: тут и суровая романтика первых пятилеток, и, так сказать, театрализованный вариант знакомства героя с героиней из «Баллады о солдате» (эпизод в универмаге), и трагизм кадров с маленькой немецкой девочкой, спасенной беглецами из концлагеря, и «белотелефонная» элегантность сцен в Рестхаузе.

Правда, эскизы И. Юцевича — динамически-острые графические композиции, в которых отчасти угадывается великолепная традиция покойного М. Уманского,—изобразительно сближают все эти разнородные эпизоды. Но, достаточно внимательно отнесясь к фактическим указаниям художника, режиссер снова пренебрег «стилевым камертоном», да и художник не проявил должной настойчивости.

Так, в эскизе универмага изображено множество манекенов. Причем графически они трактованы гротескно и остро, своим контрастом с самими событиями подчеркивая крах чуждого и враждебного нам мира. В кадрах же при полном «комплекте» тех же изобразительных деталей все эти манекены в общем лишены смысловой и эмоциональной нагрузки. Из них как бы вынута их «изобразительная душа», они стали всего только ловким приемом.

Изобразительно-стилевое единство фильма не было «запрограммировано» с самого начала, оно не стало железным законом, который бы объединял отдельные слагаемые фильма не внешней капсулой мало оригинального и достаточно искусственного приема, а внутренними (так сказать, «внутриатомными») связями.

Как мы видели, разрушение художественного единства происходит не только в результате столкновения несовместимых стилевых «почерков», но и при отсутствии продуманной изобразительной согласованности либо отдельных эпизодов, либо отдельных элементов изображения и, конечно, из-за слабости драматургии.

В фильме не может быть «самодовлеющих», замкнутых в себе сцен, кадров, решений.

Выступая в качестве кинорежиссеров, Юрий Тимошенко и Ефим Березин поставили фильм «Ехали

мы, ехали» — по сути фильм-концерт, который им во многом удалось превратить в увлекательную комедию, в логически связанные между собой веселые приключения-эпизоды, приключения—концертные номера.

Но сама по себе логическая связь эпизодов еще не сделала бы фильм художественным единством. Решающая роль в достижении этого единства принадлежит художнику.

Кстати говоря, вообще трудно припомнить другой фильм, в котором бы художник в такой огромной степени был сопостановщиком.

В фильме живой актер в границах одного кадра соединяется и с рисованными образами и с предельно условными, гротесковыми декорациями. А это не только очень нелегкая техническая задача, но и прежде всего сложная стилевая проблема, которую художник в целом разрешил с большим мастерством и вкусом, определив еще в эскизах меру и форму условности изобразительного приема.

Если последовательно, в соответствии со «степенью комедийности», трансформируется, «шаржируется» вся изобразительная среда, то, естественно, по той же «формуле перехода» должен трансформироваться и сам актер. Но то, что может сделать художник в эскизе или даже в самих декорациях, далеко не всегда удается проделать с актером. Любопытно, что в эскизах Бобровников не нарушает «станковых» законов графического листа, выдерживая одинаковую степень гротеска, и там, где она наверняка может полностью перейти на экран, и там, где актер, ограниченный возможностями своей человеческой природы, так или иначе вынужден остаться живым актером...

Но это отнюдь не игнорирование киноспецифики. Своими эскизами художник «задал тон» режиссерам, наталкивая их на поиски соответствующих режиссерских решений.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ «ОТТЕНКИ» И КИНОМЕТАФОРЫ

Хорошо известно, как много в художественном произведении зависит от «чуть-чуть», от того, в какую сторону чуть «сдвинута» или «повернута» образная система, как расставлены эмоциональные акценты, какова общая эмоциональная интонация.

В определении этих художественно-образных нюансов огромная роль принадлежит художнику.

Н. Резник — художник темпераментный, со своим своеобразным живописно-графическим языком. И в то же время он обладает удивительной способностью перевоплощения: проникаясь близким и понятным ему режиссерским замыслом, он настолько органично входит в него, что дальнейшее развитие изобразительного замысла, двигаясь своими специфическими путями, находя себе иногда весьма далекие от кинематографа образные средства, дает решения очень цельные и своеобразные, но математически точно совпадающие с общей установкой режиссера.

Любопытно сравнить изобразительные решения Резника в двух столь разных фильмах: «Мы, двое мужчин» (режиссер Ю. Лысенко) и «Трое суток после бессмертия» (режиссер В. Довгань).

Первый фильм напоминает рассказ очень доброго, умудренного житейским опытом человека с сильным и тонким, но глубоко запрятанным чувством юмора: вроде ничего смешного, рассказчик серьезен, даже хмуроват, а слушатели улыбаются...

Все в фильме построено не только на жизненно-фактической, но и на глубочайшей эмоциональной правде. Никаких нажимов, гипербол, условных ситуаций — только тщательный отбор совершенно достоверных, ярко типических деталей.

И художник начинает с того, что выбирает для эскизов не очень привычную технику — масло. Ему нужен цвет для предельно точной и полной эмоциональной характеристики (фильм черно-белый), но цвет, лишенный какой бы то ни было аффектации.

Перед нами спокойные, мягко-лирические, но без особого «самовыражения» почти станковые пейзажи.

Вот один из них: на первом плане дворик, старенький домишко, вдали — башенные краны новостроек. Ни малейшего намека на плакатное противопоставление старого и нового. Это противопоставление должно родиться у самого зрителя как нечто совершенно естественное — не как навязываемый ему авторами фильма назойливый вывод, а как результат его собственного жизненного опыта, для которого фильм послужил лишь толчком, катализатором. В домишке живет тетка Павлина — олицетворение мещанства, отживающего частнособственнического духа. Вот уж, казалось бы, благодатный материал для разящей щедринской сатиры! Но ничуть не бывало. Павлина — вовсе не «исчадие мещанского ада», не ведьма, которой впору по ночам летать на своем индивидуальном помеле, а просто немолодая, давно уставшая, очень добрая женщина, умудренная жизненным опытом. Беда только в том, что опыт этот хоть и велик, но мелок, как большое болото, и весь состоит из трясины да кочек мещанского быта, за которым она так и не успела разглядеть новой жизни, оценить ее даже чисто житейских преимуществ.

Злобную базарную бабу немудрено возненавидеть. А как найдешь слова осуждения для такой вот искренне ласковой, лишь с той неизбежной примесью лицемерия, которая называется «обходитель-

ностью», хлебосольной (хоть и не без расчета), доброжелательно-рассудительной?

Мерцающая неопределенность этого теплого да уютного мирка так, может быть, и не позволила бы шоферу Мише разглядеть, что по сути это лишь иная, благообразная «ипостась» все того же уродливого «мурла мещанина», если бы вдруг этот мирок не осветил маленький, но яркий и чистый источник света — беспощадный в своей прямоте сорванец Юрка. Нужен был очень точный расчет режиссера и художника, чтобы оператор с помощью столь же точного расчета сумел, пользуясь этим «освещением», зафиксировать на пленке безнадежное поражение мира Павлины. И опять авторы фильма ничего не преувеличивают — лишь к не подчеркнутому, но данному полунамеком контрасту между домом Павлины и новостройками присоединяются другие тщательно отобранные детали: тесная грязная усадьба и широкие прямые улицы нового города, светлое фойе театра; просторные, по-современному оборудованные магазины и обывательское равнодушие продавцов, всучивающих покупателям уродливый, заведомо негодный товар.

Кстати говоря, лишь в этом товаре — детских костюмчиках, которые меряет Юрка,— художник разрешил себе гротеск: они, конечно, слишком откровенно непригодны для носки. Но этот гротеск так органичен, так умело «всажен» в нужную изобразительную форму, что лишь подчеркивает всю полнокровную и убедительную достоверность ситуаций картины.

Высшее торжество художника, когда простая деталь действительности без «трансформации» и всяких искусственных композиционных ухищрений становится метафорой — органической и естественной частью общего «кинематографического образа». Именно таковы детали в «Мы, двое мужчин». И когда герой в последних кадрах задумчиво стоит перед витриной с детским автомобилем, похожим на маленькую космическую ракету, это звучит как последний аккорд, логически завершающий очень точно организованный, ясный и простой изобразительный ряд фильма.

Совсем иная задача стояла перед художником в «Трое суток после бессмертия». По замыслу это героическая романтико-эпическая кинопоэма о бессмертной славе защитников Севастополя. И перед нами в эскизах совсем другой Резник. Куда девалось спокойно-раздумчивое изобразительное повествование! Головокружительные ракурсы, подчеркнутость перспективных сокращений, резко экспрессивный контур, неистовые вихри штрихов пастели... Никакая камера не воспроизведет этого. Но когда, например, мы видим на экране ночной бой трех моряков против целой своры фашистов, мы понимаем, что его страстный накал, его эпический размах были заложены еще в эскизах (как и в темпераментных раскадровках Слабинского).

Правда, изобразительности этого фильма очень далеко до безошибочной эмоциональной точности картины Лысенко. Слишком часто патетика фильма оборачивается интонационной монотонностью и ходульной театральностью.

Художник мог бы, пожалуй, и не так покорно следовать в этом за режиссером. Совсем не обязательно было, например, превращать каменоломню в нечто откровенно храмоподобное — герои Севастополя вполне могли обойтись без преувеличенных красивостей...

Впрочем если бы эти торжественные анфилады и колоннады каменоломен были найдены в натуре, а не построены в павильоне, они все равно казались бы фальшивыми, так как, говоря о художественной активности декорационного образа и о роли художника в его создании, я не вижу никакой принципиальной разницы между построением декорации и отбором натуры. У всякого художественного образа есть органически присущее ему свойство «поворачиваться» к читателю, зрителю, слушателю той своей гранью, для которой в художественном единстве произведения существуют образно-стилевые соответствия; а еще точнее—той, которая может войти органическим и необходимым компонентом в данный художественный организм.

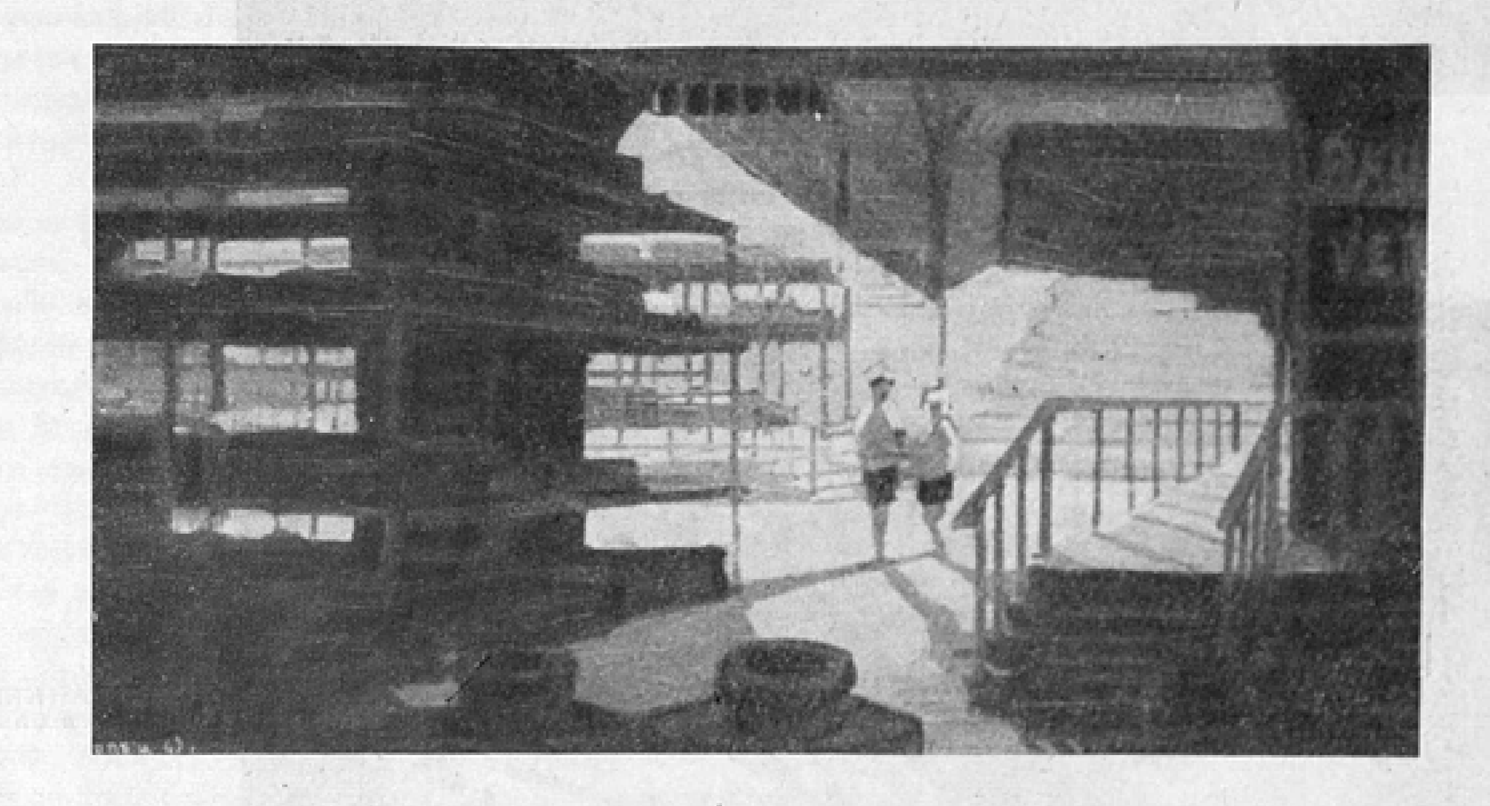
Эти же каменоломни могли бы выглядеть — и именно так они и выглядят в эскизах — просто изобразительной интерпретацией общего торжественно-сурового тона эпического киноповествования. Ходульность, ложный пафос этого повествования делают фальшивыми и изобразительные акценты. Они, как световые блики при неверном освещении, возникают не там, где их рассчитал художник.

Если же в организме произведения образно-стилевые соответствия нарушены или самой идее кинематографического образа не придана соответствующая изобразительная форма, смысл и содержание этого образа могут попросту ускользнуть от зрителя.

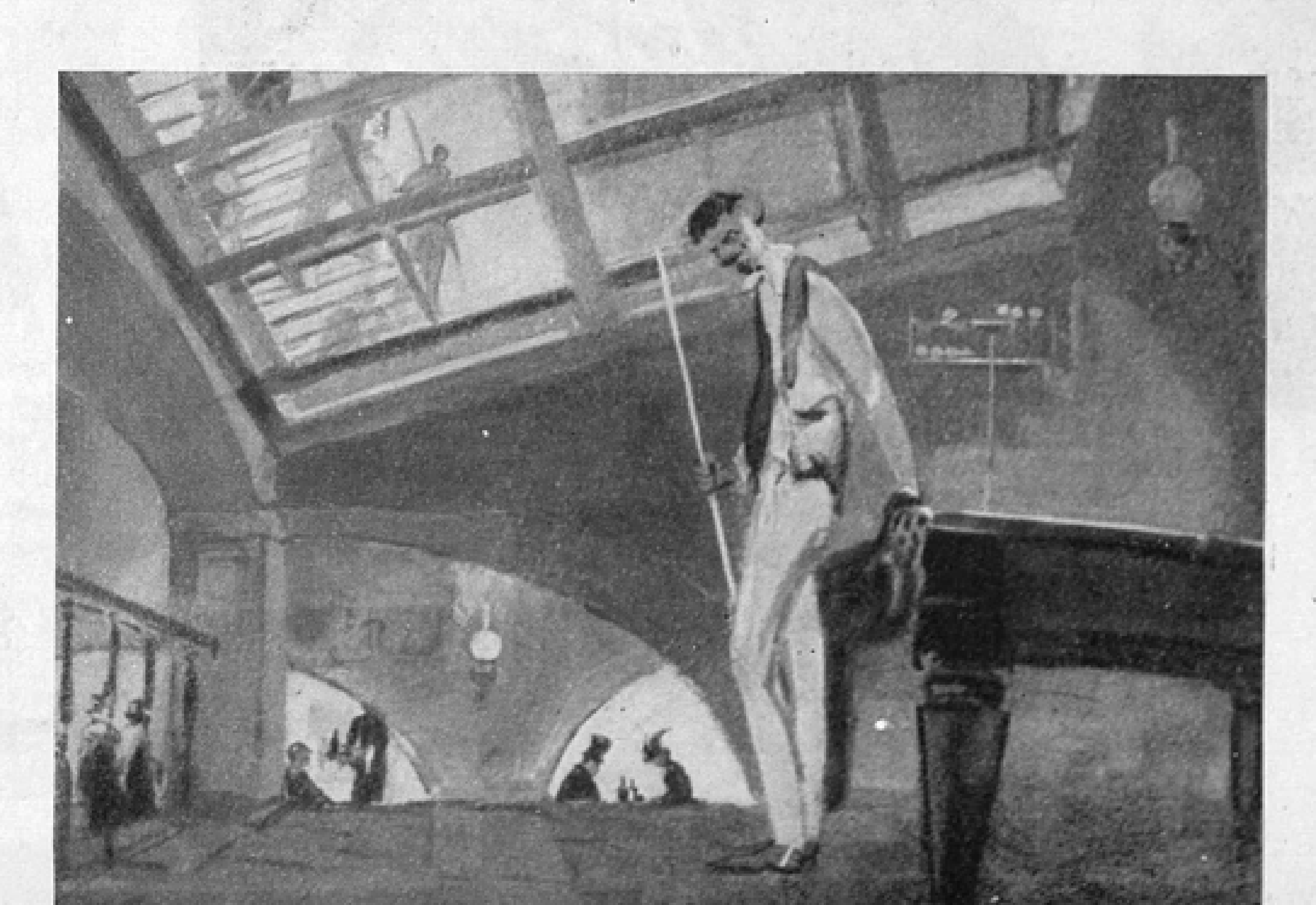
Так случилось в фильме «Среди добрых людей». Вот уже больше десяти лет как война разлучила девочку с родной матерью. Ей сумела стать другой матерью, заботливой, горячо любящей, самоотверженной, простая советская колхозница. Мчится поезд, везущий к девочке родную мать. И как это и положено по железнодорожным правилам, на станциях происходит смена жезлов — машинист оставляет свой и перехватывает новый. Что ж, это достаточно яркий образ — из рук одной матери девочка переходит к другой, но обе любят ее, а ве-



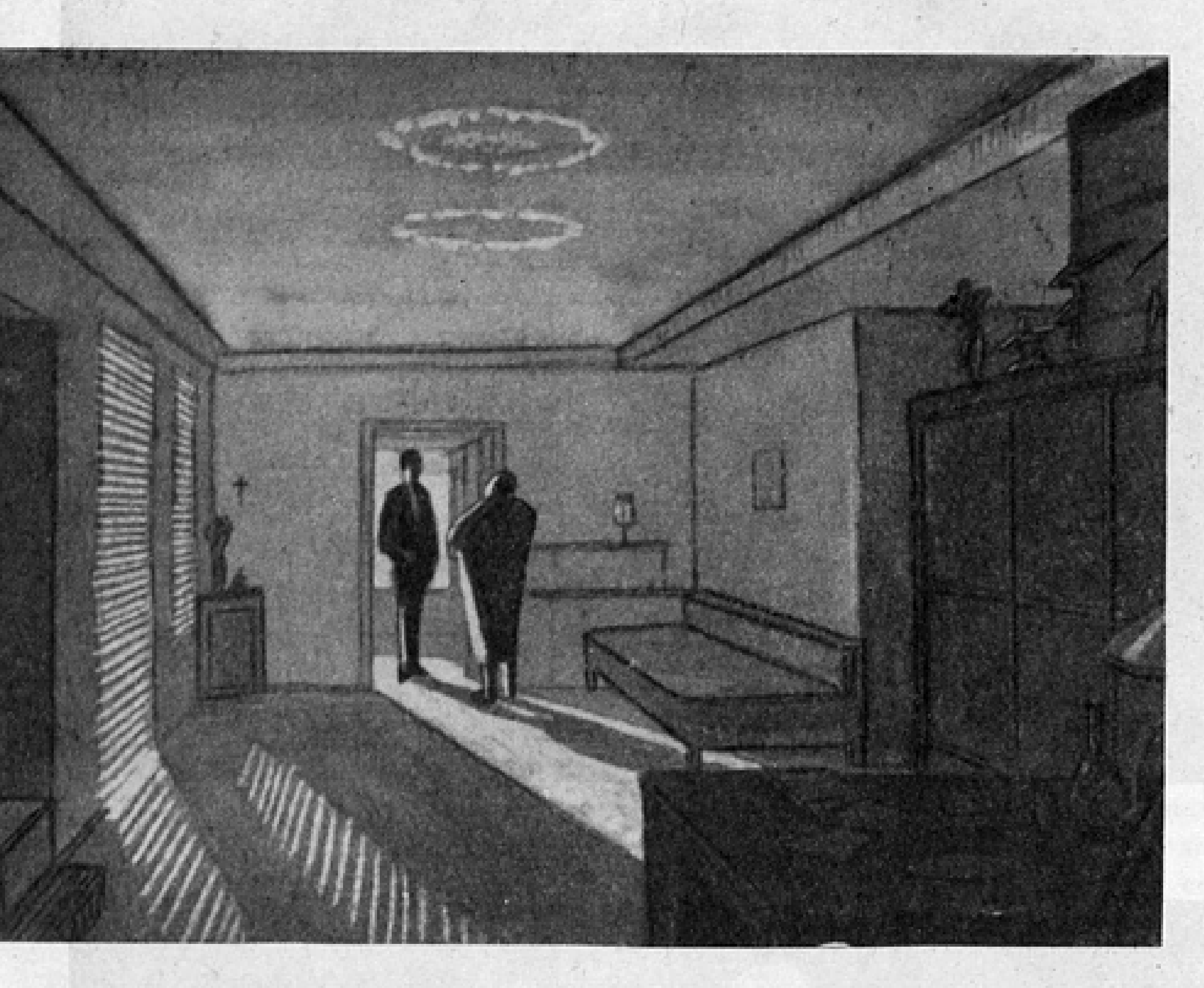
Н. ТУМИНА. «Следы на земле». Эпизод «Шахта»



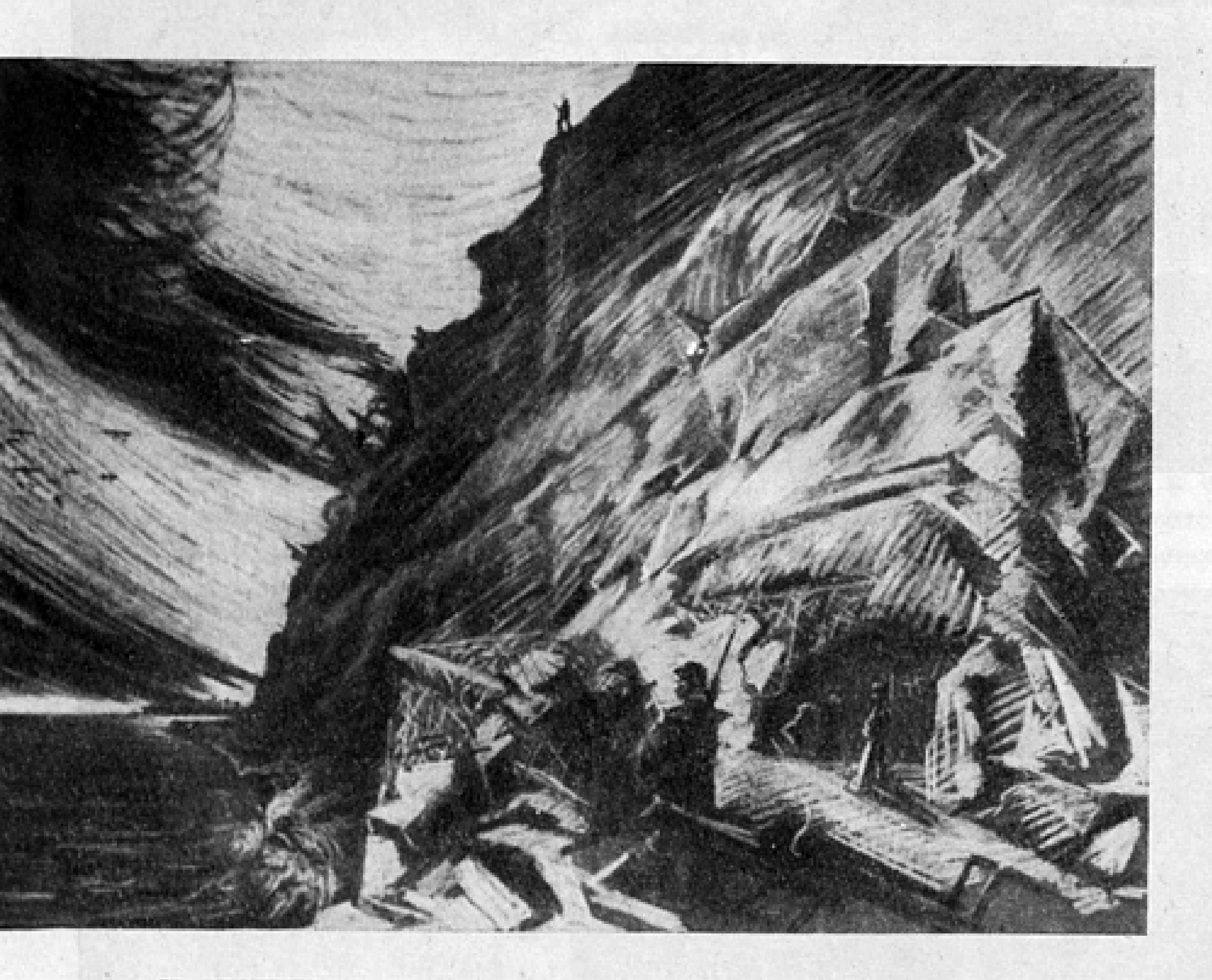
Г. ПРОКОПЕЦ. «Киевская соната». Эпизод «На немецком складе»



В. АГРАНОВ. «В мертвой петле». Эпизод «В бильярдной»

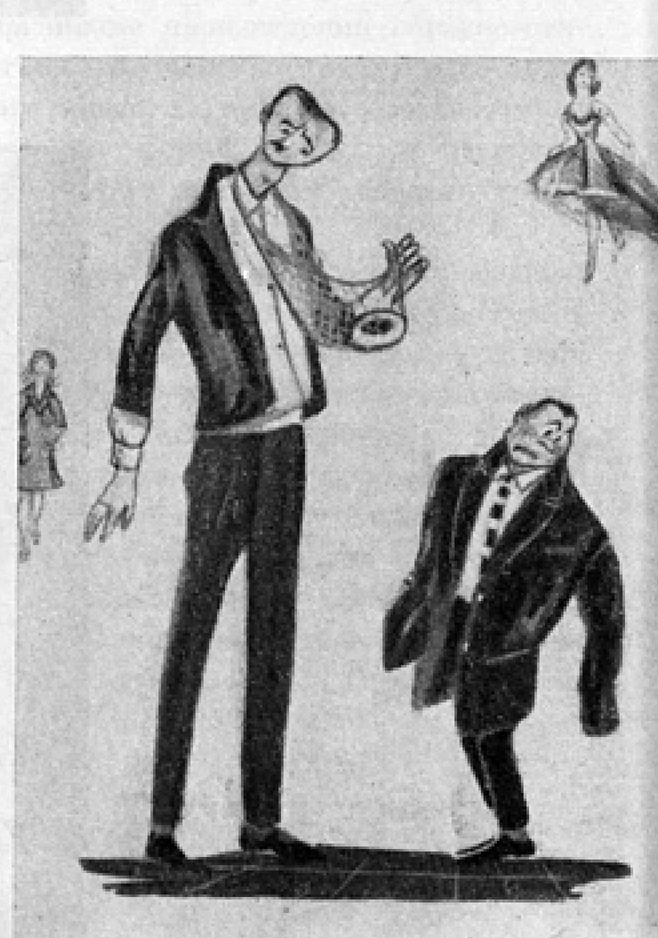


М. ЮФЕРОВ. «Серебряный тренер». Эпизод «В номере гостиницы»



Н. РЕЗНИК. «Трое суток после бессмертия». Эпизод «Берег моря»

Е. ГАККЕБУШ. «Ехали мы, ехали»



ликая мать Родина не сводит с нее глаз — поезд мчит тем же путем, к той же цели.

Однако яркая литературная метафора так и не стала кинометафорой. Аллегоричность образа не акцентирована, изобразительно он выглядит слишком прозаично, а главное, не подкреплен всей образной системой фильма, и потому зритель его просто не замечает.

ТИПАЖ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КОСТЮМА

Художник не может, конечно, «переделать» живого актера так же свободно, как он «расправляется» с его изображением на бумаге. Но тем не менее в его власти внести определенные (и часто очень существенные) изобразительные акценты и во внешность актера с помощью таких могучих изобразительных средств, как грим и костюм.

Когда в эскизе на фоне гостиницы «Украина» («Ехали мы, ехали»), нарисованной очень условно, в остроэкспрессивной перспективе, мы видим столь же шаржированного швейцара, сразу же возникает вопрос: гостиница —это понятно, но как получить в кадре такого швейцара?

И вот перед нами знакомая фигура Андрея Совы— замечательного украинского комедийного актера. Таким усам и Тарас Бульба позавидовал бы! И ни одна фельдмаршальская форма в мире не имеет такого количества золотого шитья, позументов, аксельбантов, лампасов. Грим и костюм, плюс острогротесковый рисунок роли прочно «вмонтировали» живого актера в условную декорацию.

И все-таки именно костюмы местами разрушают художественную целостность фильма, излишне подчеркивая его дивертисментный характер. Оговоримся: в этом ни в малейшей мере не повинен художник по костюмам Е. Гаккебуш, о чем убедительно свидетельствуют «вещественные доказательства» — ее эскизы. Для них характерны остро схваченный типаж и столь же острая характеристика костюма. Но, к сожалению, если первый на экране присутствует повсеместно, то вторая...

В фильме в народных костюмах ансамбля, в костюме фокусника явно чувствуется стремление обособиться, выделиться из общего течения фильма, выглядеть «поэффектнее».

Этнографическая точность костюмов ансамбля не подлежит сомнению. Но эта точность имеет смысл в художественном произведении лишь тогда, когда служит основой для художественно-образного решения. Иначе она, как это и случилось в фильме, выглядит при всей своей внешней живописности и пышности невыразительной, даже прозаической. Отсутствие гротесковых «акцентов» (а их легко было найти, не нарушая общего национального характера одежды) делает эпизод с ансамблем чем-то чужеродным, замкнутым в себе концертным номером, не более.

Там, где костюм нужен лишь для того, чтобы служить своему хозяину, и ни для чего больше, где он, выгодно подчеркивая красоту, фигуру, игнорирует всю остальную изобразительную среду, а тем более там, где ему нет дела даже до своего хозяина, где он красуется лишь сам по себе,—вступает в силу известный парадокс искусства: житейски красивое, но не подчиненное закону художественного целого оказывается эстетически уродливым. Красивое «само по себе» становится красивым «в себе», а не «для нас». Оно раздражает взгляд, мешает воображению охватить сложную пластическую гармонию всего произведения в целом.

Случай с костюмами Е. Гаккебуш — не исключение. Актриса, играющая комсомолку 20-х годов, во что бы то ни стало хочет завязать косынку по моде 60-х годов; другой кажется, что платье, предложенное художником, ей не идет, «портит фигуру», «старит», и она вносит в него свои дамские коррективы, а то и просто является на съемку в своем собственном: не хотите — не снимайте. Иногда костюм «режет» бухгалтер, который убежден, что излишне шить новый, когда можно использовать похожий из уже пошитых для других фильмов. А что цвет, покрой, даже размер не тот —не беда: оператор так снимет, что никто ничего не заметит... И, наконец, не приведи господи, если для съемки нужен костюм затрепанный, порванный —не лохмотья,— с ними легче,— а костюм вполне определенный, хороший, но старый... «Портить» хорошие вещи категорически запрещено. Не потому ли костюмы потерпевших аварию бельгийцев (фильм «Закон Антарктиды») и под конец от усталости и истощения передвигавшихся по ледяному насту ползком оказываются после спасения в довольно сносном состоянии?

Работы художников по костюму, представленные на выставке, очень разнообразны по изобразительному подходу, способам характеристики типажа, технике исполнения. Но все они, за редкими исключениями, отличаются подлинной художественной образностью: Г. Нестеровская («Среди добрых людей»), костюмы которой в эскизах выглядят значительно беднее, чем на экране, из-за нежелания придавать листам «станковый» вид; О. Яблонская («Юнга со шхуны «Колумб», «Чрезвычайное происшествие») — ее мастерство за последние год-два как-то очень быстро и решительно выросло. Слитность ее «типажных» и «костюмных» характеристик в отдельных листах создает подлинно яркие, живые характеры.

ДИНАМИКА КОМПОЗИЦИИ И КОЛОРИТА

Изобразительное решение фильма — это, конечно, далеко не только определение «композиции и колорита каждого кадра», как порой считают*. Существует не только количественное, но и качественное различие между фильмом и просто кучей фотографий, хотя, казалось бы, фильм — это, собственно, и есть не что иное, как совокупность фотографий...

Для того чтобы произошел такой качественный скачок — от неподвижной художественной фотокомпозиции к художественной кинокартине, нужны по крайней мере два условия: художественное единство отснятых кадриков-фотографий и их движение, происходящее по определенному закону, благодаря чему возникает движущееся изображение, в котором и реализуется художественное единство фильма. Следовательно, если уж говорить о композиции и колорите, то задачей художника в фильме является определение их динамики как художественно-стилевого единства.

Конечно, художественное единство целого может быть достаточно совершенным лишь при пластическом совершенстве каждой детали. Но это последнее не кончается композицией и колоритом кадра, а с них лишь начинается, так как по самой своей художественной природе высшая пластика кадра заключена в его органической идейно-художественной связи с другими кадрами и эпизодами.

Все наверняка помнят яркий эпизод в начале «Баллады о солдате»: герой панически бежит от фашистского танка, который преследует его по пятам. Точка съемки взята очень высоко, и камера сверху неотступно следует за погоней. Когда же солдат и танк пробегают под камерой, мир как бы переворачивается с ног на голову.

Воплощенный сначала художником в эскизе и раскадровках и осуществленный оператором, этот кадр оказался блестящим художественным образом душевного смятения. Больше того, он сразу настроил зрителя на восприятие крупным планом внутреннего мира героев и вся образная система фильма подтвердила и оправдала эту «изобразительную настройку». А зачем понадобился такой прием в фильме «Трое суток после бессмертия»? Уже в эскизах Резника поражает подчеркнутая экспрессивность и экстравагантность ракурсов. В фильме множество скошенных то в одну, то в другую сторону кадров. Естественно, что именно в этом ряду воспринимается и кадр из боя у моста, когда и мост и бегущий моряк оказываются перевернутыми вверх ногами. Нужно это не для образной передачи душевного состояния героя, не для более глубокого художественно-образного раскрытия действия — этот кадр, как и все экстраординарные ракурсы в фильме нужны лишь для того, чтобы хоть какими-то внешними средствами разнообразить эмоционально-психологическую монотонность киноповествования, его ложнопатетическую одноплановость.

* См., например: Р. Юренев, Могучее дыхание жизни, «Советская культура», 7 марта 1963 г.

●

«Как дирижер в оркестре следит за тем, чтобы все инструменты звучали согласованно и стройно, так и партия в общественно-политической жизни направляет усилия всех советских людей на достижение единой цели», — говорил Н. С. Хрущев.

Во всем — и в содержании своем, и в арсенале художественных средств, и в принципах организации — советский кинематограф берет за образец и источник нашу советскую жизнь. В маленьком оркестре, каким является коллектив создателей фильма, каждый играет на своем инструменте, но обязан охватить творческим сознанием звучание всей мелодии в целом.

Роль дирижера в этом оркестре принадлежит несомненно режиссеру. Ну а кто является первой скрипкой — актер, оператор, художник? Сколько времени и сил было в свое время потрачено на решение этого бессмысленного спора! Что важнее в человеческом легком: кровеносные капилляры или альвеолы с воздухом? Отсутствие одних лишило бы смысла существование других. Они так взаимопроникают, так переплетаются, так, наконец, необходимы друг другу, что сама мысль об их разделении, определении, кто важнее, кажется нелепой.

Плох оператор, в котором не сидит художник, но плох и художник, в котором не живет оператор.

Нельзя, однако, забывать и о том, что у художника есть своя, специфическая сфера деятельности в фильме, игнорирование которой не проходит безнаказанно. Рядом своих неудач украинская советская кинематография отчасти обязана недостаточно высокой изобразительной культуре. Режиссеры не всегда умеют и хотят использовать всю содержащуюся в эскизах «изобразительную энергию», часто попросту игнорируют их, ограничивая их применение ролью «технической документации».

Не всегда и художники используют свои возможности и права сопостановщиков фильма, превращаясь в безгласных исполнителей указаний режиссера.

Кинораздел на республиканской выставке декорационного искусства, сопоставление экспонированных работ с самими фильмами свидетельствуют: изобразительной силой художественных образов фильма и определяется «разрешающая способность» идейно-воспитательной роли кино.

ТВОРЧЕСТВО И ПРОИЗВОДСТВО

Кинематограф—это искусство. Но это и производство. Истина бесспорная. Всегда ли здесь налицо рациональная организация дела, использованы резервы? Недавно на студии «Грузия-фильм» закончены производством две картины — «Генерал и маргаритки», «Пути и перекрестки».

По смете фильму «Генерал и маргаритки» было отпущено на две серии 715 тысяч рублей, производство началось 10 июня 1961 года. Фактические затраты составили более 800 тысяч рублей (перерасход 85 тысяч) и сдана вместо двух серий — одна.

С 30 мая 1961 года снимается фильм «Пути и перекрестки». К декабрю 1963 года картина все еще не была сдана. Можно ли оправдать такое положение объективными причинами, разговорами о творческих трудностях?

Кстати, съемочная группа фильма «Оптимистическая трагедия» (режиссер С. Самсонов) встретилась с действительными трудностями. Снимался широкоформатный, стереофонический фильм со сложнейшими массовыми сценами боев. Фильм получил признание в стране и за рубежом. 29 декабря 1961 года картину запустили в производство, а сдали 8 марта 1963 года — на три дня раньше срока.

А картине «Улица Ньютона, дом 1» режиссера Т. Вульфовича полагалось на производство 295 дней и 312,05 тысячи рублей. Снимали же картину на «Ленфильме» 424 дня и израсходовали 378,2 тысячи рублей.

На студии имени А. П. Довженко группа фильма «Бухта Елены» сочла возможным только переснять по причине художественного брака около 100 тысяч метров пленки. Да это же несколько новых фильмов!

Вместо 304—545 дней снималась картина «Внимание! В городе волшебник» на студии «Беларусьфильм» (режиссер В. Бычков). Да к тому же и сдана она в значительно меньшем метраже, чем предусматривалось сценарием.

Таблица к стр. 92

	Полезный метраж фильма		
	По сценарию	Включено в готовый фильм	Разница
«МОСФИЛЬМ»			
«Семь нянек»	2478	2072	406
«Павлуха»	2300	1935	365
«Ход конем»	2500	2215	285
КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО			
«Конец света»	2703	2426	277
«ЛЕНФИЛЬМ»			
«Серый волк»	2617	2316	301
«Завтрашние заботы»	2620	2109	511
КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО			
«Сейм выходит из берегов»	2440	2108	332
«Цветок на камне»	2612	2190	422
«Три дня»	2700	2381	319
ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ			
«Чудак человек»	2400	1806	594
«Мечте навстречу»	2400	1940	460
ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ			
«Где-то есть сын»	2300	2180	120
«Капитаны голубой лагуны»	2170	1949	221

Перерасходовала 92 тысячи рублей съемочная группа «Пропало лето» («Мосфильм»). Картина запущена в производство 8 июня 1962 года, а сдана только 1 октября 1963 года.

Планирование запусков фильмов в производство ведется так, что большинство фильмов сдается к концу года. В это время на студиях царит невероятная штурмовщина, съемочные группы работают с перенапряжением, зато потом почти полгода простаивают цеха, техника.

А чем, как не хозяйственной безответственностью, можно объяснить и то, что съемочные группы «Ленфильма» снимают, к примеру, половину фильма о Москве «Два воскресенья», а московские студии едут с «полной выкладкой» в Ленинград?

Можно ли оправдать неорганизованность съемочной группы «При исполнении служебных обязанностей» режиссера И. Гурина (студия имени М. Горького)? Поздно выехав на натуру в северные районы страны, она не успела отснять весь материал и «доснимала» Арктику летом на... Шереметьевском аэродроме.

Примеры такого рода нетрудно умножить.

В плановом отделе Государственного комитета по кинематографии взяли на выборку 16 фильмов. Большинство из них ниже среднего уровня. Почти все картины сданы в прокат по метражу короче, чем предусмотрено режиссерскими сценариями, и фактически было отснято на пленку (см. таблицу на стр. 91).

На съемку невключенного метража было израсходовано 560 тысяч рублей!

Красноречивые цифры!

Совершенно ясно, что производство фильмов должно быть без излишеств, что фильмы должны сниматься быстрее. Резервы есть, и немалые.

Редакция приглашает работников студий, экономистов и руководителей Комитета по кинематографии высказать на страницах журнала свое мнение о том, как снимать фильмы лучше и быстрее.

Г. ГОРЮНОВА, *кандидат экономических наук*

Изучать опыт съемочных групп

Как будто странный призыв. Неужели за столько лет существования советского кинематографа не был серьезно проанализирован опыт работы этого основного звена кинопроизводства? Мне кажется, что, анализируя экономику кино, прежде всего следует сосредоточить внимание на такой проблеме, как себестоимость фильма. Это один из наиболее важных критериев оценки работы как съемочных групп, так и студии в целом. Отсюда и борьба за снижение себестоимости фильма становится одной из важнейших задач.

Многообразны пути и методы снижения себестоимости: это и ликвидация непроизводительных затрат времени и средств, это и сокращение сроков производства фильмов, это и устранение недостатков в методике определения плановой себестоимости.

Наиболее существенное влияние на себестоимость фильма оказывают сроки его производства. Здесь существует прямая пропорциональная зависимость. Так, при уменьшении срока производства фильма на один месяц экономия средств составляет около 30 тысяч рублей, или 10 процентов от себестоимости.

Серьезный анализ фактических сроков производства фильма и причин их удлинения позволяет выявить наиболее полно недостатки в организации работы киностудии и съемочных групп.

В 1962 году на всех ведущих киностудиях плановые сроки производства были в большей или меньшей степени превышены.

Это видно из следующих данных:

Наименование киностудии	Сроки производства фильмов (в днях)	
	Плановые	Фактические
«МОСФИЛЬМ»	294,5	319
КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО	271	322
«ЛЕНФИЛЬМ»	291	310
КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО	292	344
«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»	220	359
«ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»	250	498

Если сравнить средние сроки производства фильмов на всех киностудиях в 1962 году (348 дней) с аналогичными показателями 1959 года (289 дней),

1960-го (291 день) и 1961 годов (330 дней), то, как принято говорить, комментарии излишни. Так, к примеру, студией имени М. Горького, которая несколько лет назад славилась тем, что выпускала фильмы только в срок или досрочно, в 1962 году из 11 фильмов 8 выпущены с нарушением установленных сроков. Студия «Грузия-фильм» по всем выпущенным фильмам превысила запланированные сроки: вместо девяти с половиной месяцев каждый фильм находился в производстве 15 месяцев. Студия «Ленфильм» из 11 выпущенных фильмов на 10 имела пролонгацию сроков.

Пролонгация сроков производства фильмов — чрезвычайное происшествие. Так это должно рассматриваться. А ведь пролонгация стала распространенным, почти обычным явлением. Что же скрывается за приведенными выше, как говорится, сухими средними цифрами сроков производства фильмов? Это как отстающие съемочные группы, не сумевшие наладить четкую организацию труда: «Увольнение на берег»—срок производства 339 дней, «Павлуха»— 331 день, «Где-то есть сын» — 358 дней и другие, так и съемочные группы, показавшие образцовую организацию работы: «Битва в пути» — 278, «Иваново детство» — 252, «Девять дней одного года» — 289 дней.

На одних и тех же студиях, используя одну и ту же технику, группы примерно одинаковой численности приходят к финишу с далеко не равнозначными результатами.

Рассуждения о том, что, чем больше дается времени на постановку, тем лучше фильмы, оказались несостоятельными. Их отвергла жизнь, практика производства.

Достаточно вспомнить, что такие фильмы, как «Александр Невский», «Яков Свердлов», «Рассказы о Ленине», «Битва в пути» и другие, снимались не более чем за 9—10 месяцев. А фильмы «Армагеддон»— 15 месяцев, «Генерал и маргаритки»— почти 2 года.

Одной из основных причин нарушения плановых сроков производства, простоев и пересъемок является несовершенство запускаемых в производство литературных сценариев. Так, в 1963 году по некоторым фильмам было прекращено производство из-за несовершенства литературных сценариев: «Влюбленные» (киностудия «Мосфильм»), «Цицинатела» («Грузия-фильм») и ряд других.

Часто слабый литературный сценарий предопределяет и несовершенство режиссерского сценария. Это приводит к необходимости доработки их в процессе производства, к тому, что режиссеры начинают импровизировать на съемочной площадке. А это лихорадит и съемочную группу и производственные цехи. Суматоха на съемочной площадке приводит к творческим и производственным потерям.

Большое влияние на сроки производства фильмов оказывает комплекс подготовительных работ. «Чем тщательнее подготовлена картина, — пишет С. И. Юткевич,—чем больше режиссерский замысел вошел в плоть и кровь всей постановочной группы,чем больше актер поработал до того, как встретился непосредственно с аппаратом, тем лучше, быстрее, а значит, и дешевле можно сделать картину».

На самом же деле подготовка нередко проводится на глазок, постановочный проект многими съемочными группами не разрабатывается подробно или составляется формально, выбор актеров часто затягивается до последнего дня подготовительного периода, и репетиционная работа потому переносится целиком в съемочный период. При разработке же эскизов декораций и комбинированных кадров нередко допускаются экономически нецелесообразные решения. Все это и приводит к удлинению съемочного периода, к удорожанию фильма.

Наиболее трудоемким, продолжительным и дорогостоящим периодом производства фильма, составляющим около 70 процентов общей продолжительности срока производства, является съемочный период. Интересно заметить, что в себестоимости фильма затраты этого периода занимают те же 70%.

Поэтому сокращение сроков съемочного периода имеет решающее значение для снижения себестоимости фильма.

А для того чтобы каждый день был максимально плодотворен, нужна тщательная и всесторонняя предварительная подготовка к съемкам.

«Нет более яростного противника бюрократически-бездушной системы железного сценария, чем я,— писал С. Эйзенштейн.— Но нет и более жестокого врага «искательства» и ожиданий «творческого наития» под «шипение юпитеров» или в пылу жара солнечного дня.

Здесь каждая секунда дорога для реализации замысла, а не для становления его. Съемочные часы — это часы нахождений, а не часы исканий.

Это часы воплощения, нахождения наиболее полных форм претворения замысла в метры снятой пленки!»

Как много в подготовительной работе зависит от подбора людей в съемочной группе, от творческого содружества режиссера, оператора, художника, директора и других работников съемочной группы.

История создания лучших советских фильмов богата случаями такого творческого содружества, например режиссера С.Бондарчука и оператора В. Монахова («Судьба человека»). Не случайно по фильму «Судьба человека» выработка в съемочной смене в павильоне составляла 51 вместе 30 полезных метров по плану.

Доверие режиссера к работникам группы, умение направить творчество их в одно русло, использовать максимум возможностей каждого человека позволяют полноценно использовать время съемочной смены и добиться высоких результатов.

Большой производственный и экономический эффект достигается повышением непрерывности съемочного процесса, сокращением перерывов между съемками отдельных кадров, сокращением простоев, пересъемок. Ведь потери от простоев только по двум киностудиям («Мосфильм» и киностудия имени М. Горького) в 1962 году составили около 300 тысяч рублей. Иными словами, на эти деньги можно было бы выпустить еще один полнометражный фильм.

Нахождение путей и методов сокращения непроизводительных расходов целиком зависит от того, насколько развито чувство ответственности каждого работника перед коллективом студии. Надо использовать любую возможность для съемок, а не составлять акты о непогоде или о болезни актера, надо искать и уметь находить выход из таких, казалось бы, безвыходных положений, как занятость актеров в театре, как несвоевременность доставки необходимой техники и т. д. Увы, руководители многих съемочных групп, столкнувшись с такими трудностями, нередко беспомощно разводят руками.

Не случайно, что у передовых съемочных коллективов почти отсутствуют простои по так называемым организационным причинам? Объясняется это тем, что съемочная группа планирует готовность к съемкам одновременно двух-трех объектов, строительство резервных декораций, составляет график работы на натуре с учетом возможности снимать в любую погоду. Таким образом группа имеет вариант съемки на любую погоду. У нас есть с кого брать пример, у кого учиться, но обобщение передового опыта, овладение им всеми съемочными группами еще не находится в центре внимания ни организаторов производства, ни общественности. Существует еще большой разрыв между накопленным в кинематографии прогрессивным опытом и его изучением, обобщением и внедрением в производство.

Как правило, лишь по окончании работы подводятся итоги, систематизируются показатели работы, производится их анализ. А к этому времени много ценного забывается, восстановить же точно все этапы, стадии и примененные в них приемы и формы работы часто становится невозможным.

Одной из актуальных задач Союза работников кинематографии СССР является организация обмена передовым опытом творческой работы режиссеров, операторов, художников различных студий, изучение опыта работы зарубежных мастеров кино.

Мы говорим об изучении опыта творческой работы. Не менее важным является изучение, обобщение передового опыта организации производства, внедрение новой техники, умение организовать труд по-новому.

Улучшению экономических показателей мешают и недостатки в организации производства на киностудии и прежде всего неритмичный запуск и выпуск кинофильмов. Так, из 92 фильмов, выпущенных в 1962 году, 40 процентов фильмов были сданы в четвертом квартале. На крупнейшей киностудии «Мосфильм» при плане 25 полнометражных художественных фильмов в год 12 фильмов было выпущено в четвертом квартале. Результатом такой неритмичной работы студии и отдельных цехов является низкое качество выполнения отдельных работ и простои из-за недостатка техники или отсутствия работников, обслуживающих съемочные группы. Например, в 1961 году на киностудии «Мосфильм» около 20 съемочных групп должны были быть одновременно в экспедициях. Из-за невозможности обеспечения групп техникой в ряде случаев экспедиции по ходу дела заменялись павильонными съемками.

Неритмичный запуск и выпуск кинофильмов не позволяет внедрить достаточно широко в производство такой прогрессивный и полностью оправдавший себя на практике метод организации работы, как закрепление павильонов за съемочной группой на время павильонных съемок. Положение, когда одновременно на студии в съемочном периоде находится 19—20 съемочных групп, не позволяет реализовать этот метод работы.

Неравномерность загрузки студии, влекущая за собой неритмичную работу, простои и штурмовщину, может быть в значительной степени ослаблена (особенно в период сезонной недогрузки) путем включения в план производства первого и второго кварталов короткометражных и телевизионных фильмов.

В 1961—1963 годах партией и правительством был принят ряд постановлений, направленных на повышение качества выпускаемых фильмов и улучшение финансово-экономических показателей фильмопроизводства. Достаточно вспомнить такие меры, как изменение системы планирования производства кинофильмов, изменение порядка банковского кредитования, организацию творческих объединений и сценарно-редакционных коллегий, установление материального стимулирования производства фильмов высокого качества, расширение прав директора киностудии, и другие меры. Эти меры и создают условия для развития инициативы работников киностудий в их борьбе за высокопроизводительную работу и идейно-художественный уровень фильмов.

Н. ИСЛАМОВ, *председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров Таджикской ССР*

Предстоит серьезная работа

Почему по одним фильмам бывает перерасход средств, а другие сдаются в срок с хорошими планово-экономическими показателями? Позволю себе начать с двух примеров, с двух картин нашей студии — «Зумрад» и «Дети Памира». Работа над режиссерскими сценариями этих фильмов началась только тогда, когда появилась твердая уверенность, что литературные варианты доведены до полной производственной готовности. Трудностей и потом было немало, но я убежден, что качество сценариев сыграло в успешном решении задачи первостепенную роль. Обе картины были закончены производством в установленные сроки, без перерасхода средств. Картина «Зумрад» стоила 288 тысяч рублей, а «Дети Памира» — 246,5 тысячи рублей. Художественный успех фильмов «Зумрад» и «Дети Памира» известен.

Когда заходит речь о сценарной проблеме, то обычно имеют в виду нехватку драматургических произведений высокого идейно-художественного уровня. Это правильно. Но проблема содержит и другой аспект — организационный. Сценарный голод часто приводит к тому, что запускаются в производство сценарии недоработанные, сырые. Возлагать вину за это только на автора сценария и режиссера значило бы валить с больной головы на здоровую. Ответственность целиком ложится на организатора производства — на директора студии. Это в его власти запустить в производство сценарий только тогда, когда это производственно целесообразно. Последствия запуска в производство неготовых сценариев печально известны: съемки теряют ритм, простои следуют один за другим, убытки растут, как сорняки на поле плохого хозяина.

Но как ни остра сценарная проблема, самой больной для нас является административная сторона дела. Речь идет о составе съемочных групп. Директор картины — это распорядитель кредитов, он же организатор производственного процесса. А большинство наших директоров картин — только практики. Разве нормально, что человек, отвечающий за сложное производство, не имеет специального экономического образования?

Что же касается среднего звена работников съемочных групп, то с ним дело обстоит из рук вон плохо. Учебных заведений, которые выпускали бы костюмеров, реквизиторов, осветителей, монтажниц, нет. А темп работы зависит от них в большой мере.

Есть на нашей студии проблемы, которые не характерны для центральных студий. Мы, например, вынуждены для каждой картины заново шить костюмы, изготовлять реквизит, грим. А как было бы хорошо наладить повторную съемку декораций с небольшими переделками! Мы не имеем ни резервов, ни складских помещений. Государство несет от этого огромные убытки. При строительстве декораций не обойтись без фундуса, деталей. И нам приходится изготовлять все самим, а ведь мы не имеем для этого никакой производственной базы. Да к тому же и древесину мы завозим издалека. Надо, чтобы производство фундуса, унифицированных деталей декораций было организовано в одном месте для всех студий. Экономическая целесообразность здесь неоспорима.

На студиях до сих пор большой процент съемок ведется несинхронно или под так называемую черновую фонограмму. Потом уже в монтажно-тонировочном периоде в тонателье приглашаются актеры (часто из других городов, за тысячи километров), тратятся деньги и время, которые могли бы быть сохранены. Синхронные съемки должны стать правилом в работе съемочных групп, а не исключением.

И последнее. Если организовать съемку объектов одновременно несколькими камерами, то от этого выиграют и производство, и режиссер, и актеры. Меньше будет дублей, сократятся расходы негативной, позитивной и фонограммной пленок, появится экономия электрической и физической энергии, актер получит возможность проигрывать сцену «на одном дыхании». Причем для этого не потребуется дополнительно приглашать новых операторов. Главный оператор установит мизансцену, свет, камеры. А снимать могут и он и его помощники — второй оператор, два ассистента. Кстати, для второго оператора и ассистентов такие съемки могли бы стать хорошей творческой школой. Но мне кажется, инициативу в этом вопросе должны проявить центральные студии, которые располагают и большими производственными возможностями и более опытными кадрами*.

Сейчас в стране идет упорная борьба за экономию средств. На нас, организаторов производства, ложатся сложные задачи. Предстоит серьезная работа большой государственной важности.

---

* На студии «Мосфильм» одна картина подобным методом уже снята. Это телевизионный фильм «Теперь пусть уходит» (режиссер С. Алексеев, оператор Э. Гулидов), Съемки фильма были осуществлены всего за 28 дней. В одном из ближайших номеров редакция познакомит читателей с методом одновременной съемки тремя камерами, но вряд ли можно во всех случаях переносить этот опыт на работу с художественными фильмами. (*Прим. ред.*)

Г. БРИТИКОВ, *директор киностудии имени М. Горького*

Сценарий и студия

Становится чуть ли не традицией объяснять все беды кинематографа слабостью, незавершенностью сценариев. Не собираясь выступать в роли адвоката, я хочу сказать, что сейчас значительно поднялся уровень сценарной литературы. В сценарных редакционных коллегиях студий и на художественных советах серьезному анализу подвергаются драматургия, стилистика, жанровые особенности кинопроизведений и т. д.

И все же, задумываясь над тем, как поднять идейно-художественное качество картин, невольно приходишь к выводу, что при запуске сценария в производство из сферы обсуждения уходит еще одна весьма важная сторона дела. На редакционных коллегиях, когда решается судьба будущего фильма, почти всегда игнорируются вопросы производственные. Их принято считать нетворческими. Правильно ли это?

Является ли чисто техническим, нетворческим, скажем, вопрос о метраже фильма как в целом, так и отдельных его эпизодов? Как известно, фильм идет около двух часов. Автор мог написать очень удачную, талантливую, но второстепенную сцену, которая на бумаге занимает несколько строк, а при переводе ее на экран, потребуется такой метраж, который мог бы быть использован с бо́льшим успехом в других, более значительных сценах. Из такого положения есть два выхода: либо автору вовремя на это указывают, и он, пусть не сразу, но находит другое, равноценное художественное решение; либо автор и режиссер откладывают эту работу на монтажный период и потом нередко вынуждены бывают совсем выбросить уже отснятую сцену или оставить ее за счет каких-нибудь других существенных эпизодов. А из-за этого нередко совершенно непредвиденно смещаются идейные акценты и художественные пропорции произведения, меняется соотношение сюжетных линий, даже выхолащивается смысл. А ведь в начале работы над сценарием все это легче предусмотреть.

А кто же, как не редактор фильма, должен практически беспокоиться о наиболее удачном производственном решении сценария и предвидеть те или иные производственные трудности еще задолго до запуска фильма в производство? Тогда к моменту обсуждения литературного сценария, а затем и режиссерского не будут возникать катастрофически срочные поправки, которые делаются в бешеной спешке и неминуемо влекут за собой снижение идейно-художественного звучания фильма.

Масштаб фильма определяется в первую очередь масштабом мыслей, сложностью человеческих характеров и отношений между героями. Мелкотемный, бездумный фильм не спасут ни пышность декораций, ни великолепие костюмов. Однако нередко именно этим авторы и постановщики пытаются прикрыть идейную и художественную бедность сценария. А то, что тратятся впустую государственные деньги, их мало волнует — ответственности они не несут никакой.

Не следует понимать все это так, что студии должны чисто механически удешевлять стоимость производства фильмов, лишать постановщика необходимого лимита времени и метража в ущерб художественному качеству. Практика показывает, что талантливые наши художники сами нередко пересматривают решения тех или иных крупных съемочных объектов, добиваясь при этом и экономии средств и творчески интересных, масштабных результатов.

Приведу один пример. Несколько лет назад режиссер Марк Донской приступал к постановке фильма «Фома Гордеев». В сценарии большое место занимал эпизод Нижегородской ярмарки, где завязывались все отношения персонажей. Для его реализации требовалось в старых деньгах около миллиона рублей (большие массовки, зрелища, аттракционы и т. д.). В эпизоде изобличались паразитический образ жизни буржуазии, падение нравов, ханжество и жестокость людей наживы. Эпизод переписали заново, и получилось выразительнее, обобщеннее: в ресторане «Самокат» Донской с малой затратой средств снял благотворительный обед, устроенный купцами для нищих, который был решен темпераментно и контрастно.

Моя мысль сводится лишь к тому, что в киноискусстве, в отличие от точных наук, где бывает порой возможным только единственное решение, есть много путей для поиска. При этом лучшим оказывается не обязательно тот, который требует больше денег.

Вопрос этот крайне щекотлив. Как только заходит речь о завышенном метраже, о перерасходе денежных средств, возникают разговоры о стремлении администрации подрезать художнику крылья, навязать свою волю и т. д. и т. п.

Естественно, администрации не следует вставать на путь категорического приказа, требований заменить одно чем-то другим, к тому же явно менее удачным. Она должна глубоко разбираться в существе творческих и производственных вопросов и

своевременно указывать авторам и режиссерам на просчеты в их работе. Своевременно. И твердо помня еще, что авторам фильма потребуется время для внесения поправок.

Раньше или позже такие рекомендации на студиях даются. Раньше или позже. В том-то и вся беда.

Происходит это потому, что несовершенна система контроля и вопросы производственно-творческой целесообразности того или иного драматургического решения остаются за пределами внимания сценарно-редакционных коллегий и персонально редакторов.

Большую помощь редактору в решении производственных проблем может и должен оказывать директор картины. Его следовало бы заблаговременно привлекать к анализу идущего в производство сценария. Он может помочь сценаристу в постижении специфики кино.

Специфика кино. Как любят порой ею пугать писателей, не работавших раньше в кино, повторяя загадочно и грозно звучащие слова: «затемнение», «наплыв», «шторка», и вдруг оказывается, что эта «проклятая» специфика существует лишь как преграда, как заслон для людей, мало с ней знакомых. Хотелось бы развенчать такие представления, которые по большей части надуманны.

Мы стремимся к тому, чтобы круг талантливых писателей, работающих в кино, всемерно расширялся. Мы рады, что многие из них успешно трудятся над своими первыми фильмами у нас на студии. Но как бы остальных не отпугнула эта зловещая «специфика»!

На наш взгляд, да так оно и есть, специфика кино — это прежде всего умение находить равноценные по силе и художественному воздействию, но более лаконичные и выразительные творческие решения, чем, скажем, в произведениях прозы, не умещающихся целиком в рамки одного фильма.

Следует особо отметить: большинство драматургических просчетов возникает именно при экранизации романов, повестей, рассказов, очерков, документальных книг и т. д. Не всегда, далеко не всегда авторам и режиссерам удается сохранить образный строй, воплотить дух произведения. Порой в спешке они избирают более легкий путь — путь механического отбора сцен, эпизодов. Когда же поиск не увенчивается успехом, то нередко делаются попытки восполнить это внешней помпезностью. А между тем если драматургия точна по мысли, если все до конца продумано, то творчество, как правило, никогда не вступает в конфликт с производством и у художника не возникает причин считать себя обиженным.

Следовало бы повысить ответственность сценарной редакционной коллегии, и прежде всего редактора, за производственную целесообразность реализации сценария, за экономию затрат на производство фильма.

И здесь хотелось бы сказать несколько слов о системе премирования работников съемочных групп за качество и производственно-экономические показатели фильма.

Существующее сейчас временное положение о премировании работников съемочных групп введено для повышения материальной заинтересованности, для того, чтобы стимулировать создание фильмов высокого идейно-художественного уровня и улучшить организацию производства.

Основным недостатком этого положения, на наш взгляд, является то, что оно не распространяется на основную группу творческих работников — на режиссеров, операторов, художников, звукооператоров. Все они получают так называемые «постановочные». Получают, после того как фильм снят, после того как ему присуждена категория и он принят для проката. Таким образом, основной состав съемочной группы, от которого в первую очередь зависит и качество фильма и выполнение производственно-экономических показателей, в течение всего съемочного периода не получает никакого стимулирующего вознаграждения. Несомненно, что они всеми средствами добиваются того, чтобы фильм получился художественно полноценным. Но при этом нередко забывают о производственной стороне дела. Их, в сущности, мало заботит, есть или нет по фильму перерасход средств, выполняется или нет план съемок. Да и остальные участники съемочной группы получают премиальное вознаграждение только после сдачи фильма, то есть через год и более после начала работы и в зависимости от того, к какой категории отнесен фильм.

В результате этого каждый работник знает, что через какой-то, довольно длительный период времени наступит момент, когда ему будет выплачена премия, и при этом независимо от производственно-экономических показателей съемочной группы.

Если же фильм получает, например, четвертую категорию, то никакой премии осветители, механики, гримеры и другие не получают, как бы активно и добросовестно они ни работали.

К чему же это приводит?

По фильму «Молодо-зелено» («Мосфильм») все плановые показатели были выполнены, сэкономлено свыше 10 тысяч рублей, а премия составила 22 процента — примерно 5,5 тысячи рублей.

На киностудии имени М. Горького по фильму «Здравствуйте, дети!» срок производства превышен на 85 дней, среднедневная выработка составила 73 процента плана, перерасход денежных средств был равен 4,6 тысячи рублей. Между тем премия была выплаче-

на в размере 15 процентов — свыше 3 тысяч рублей. А по картине «Я купил папу» все плановые показатели были выполнены, сэкономлено 14,5 тысячи рублей, а премия составила 21 процент — немногим более 3,7 тысячи рублей.

Таким образом, мы видим, что премия, по существу, выплачивается почти в одинаковых размерах как при выполнении плановых показателей, так и при перерасходе средств.

На киностудии имени М. Горького (до введения нового положения) за четыре года из 47 фильмов 42 были закончены производством точно в срок и даже раньше, и только пять фильмов — с нарушением сроков. За последние же два года (1961—1962) из 18 фильмов только 7 были сданы в срок и досрочно, а 11 фильмов (!) — с опозданием.

Не является секретом, что технические работники всякими правдами и неправдами стараются перейти в те съемочные группы, где, по их мнению, имеется больше шансов на получение первой и второй категорий.

В существующую премиальную систему следовало бы внести некоторые коррективы. Так, например, было бы правильным, чтобы премиальные деньги получали и те работники съемочной группы, которым полагается постановочное вознаграждение. Но одновременно надо снижать постановочные суммы при нарушении производственно-экономических показателей. В этом случае премия основному творческому составу съемочной группы должна выплачиваться только по фильмам, которые получили первую и вторую категорию и были сданы в установленный срок без перерасхода средств по прямым затратам. Этим работникам премиальное вознаграждение должно начисляться ежемесячно, при условии если Художественный совет признает отснятый материал высококачественным и если группой будет выполнен календарно-постановочный план и не превышена себестоимость расходов.

Нам кажется правильным, чтоб остальным участникам съемочных групп и прикрепленным к группам работникам цехов премиальное вознаграждение также выплачивалось ежемесячно при тех же условиях. Размер выплаты, как нам кажется, не должен превышать 50 процентов начисленной суммы, с тем чтобы окончательный расчет был произведен после приемки и оценки фильма.

Затронутые здесь два важнейших вопроса не исчерпывают, разумеется, всего круга проблем, связанных с производством фильмов. Об этом, как нам кажется, должны высказаться и работники других студий.

Г. ХАРЛАМОВ, *директор творческого объединения, «Мосфильм»*

Четкость и профессионализм

По творчески интересному сценарию и средний режиссер, случается, делает хороший фильм. И как редко по плохому сценарию даже талантливый режиссер снимает фильм, заслуживающий внимания. Сценарная проблема — это вопрос вопросов и идейно-художественного уровня искусства кино и кинопроизводства. Почему в подавляющем большинстве литературных сценариев превышаются все разумные пределы объема фильма? Почему сценарный голод ставит студии в невыносимо трудные производственные условия? Ведь создавались специальные сценарные студии, объявлялись конкурсы кинодраматургов, работают сценарные курсы! А проблема остается в своем первозданном виде.

Каких все это стоит средств, подсчитать до копейки трудно, но понять, что суммы огромные — можно. Часто раздаются в общем справедливые критические замечания в адрес сценарных отделов, что сценарный брак слишком велик, что не слишком ли часто выплачиваются авторам гонорары за сценарии, не идущие в производство. Ведь если подсчитать по любой студии перерасход денег по фильмам, сценарии которых были слабы, не готовы к запуску в производство, то на эту сумму, право, можно открыть десятки сценарных курсов, провести не один конкурс.

Существующий типовой договор на написание литературного сценария явно не отвечает современным требованиям производства. Согласно ему студия имеет минимум прав. Я думаю, что студия, к примеру, должна иметь право покупать сюжет и по своему усмотрению заказывать по нему сценарий. Например, в Чехословакии по каждому сценарию заключаются три договора: первый на заявку, второй на либретто, третий на сценарий.

Не случайно в титрах зарубежных фильмов встречаются несколько авторов сценария.

Мне кажется, что руководители студий должны иметь в договорных отношениях с автором возможность маневрирования, руководствуясь интересами производства и ни в коем случае не ущемляя автора. Упреки авторов в том, что работать над сценариями сложно, что процесс этот длителен, а вознаграждение не всегда соответствует затраченному труду, мне кажутся справедливыми.

Это, так сказать, организационные неполадки в сценарном деле, но есть и другие. Литературные сценарии теперь принимают редакционные коллегии. И ни разу на заседаниях коллегий не рассматривался сценарий с точки зрения его производственного решения. Почему? Да потому, что и сами члены редколлегий производство знают плохо.

Почему бы не организовать специальные семинары для людей, которые отвечают за состояние сценарного портфеля студий? Невредно бы провести такие занятия с кинодраматургами, более или менее регулярно сотрудничающими со студией. Особенно эти знания полезны редакторам.

Я понимаю, что одних пожеланий здесь мало и надеяться на немедленное исправление этого труднейшего положения было бы наивно. Но интересы государства настоятельно требуют радикальных мер. А они должны предприниматься и Комитетом по кинематографии и руководством студий.

На редакционной коллегии, к примеру, говорится, что сценарист А. написал произведение, в котором герои современны, правдивы, жизненны и т. д. Но то, что по такому литературно-качественному сценарию снимать фильм невозможно, никого не интересует. Никого не тревожит, что этот сценарий содержит в себе производственные излишества, не позволяющие уложиться ни в какие лимиты. Что в нем неоправданно большое количество объектов, декорации таких объемов, что не хватит никаких павильонных площадей, натура— зимняя, весенняя, летняя, осенняя, место действия — юг и север, запад и восток, горы и равнины, моря и пустыни. Драматург, что называется, размахивается сплеча, подчас забывая о том, что художественный успех приходит не от размеров декораций или количества экспедиций, а от того, как решены характеры героев. Мы знаем примеры, когда фильм снимается в одной-двух декорациях и герои от этого ничуть не проигрывают, и картина смотрится хорошо. Возьмем, к примеру, «Двенадцать разгневанных мужчин» *.

Пока студии не будут иметь постоянную возможность выбирать из многих сценариев, прежде чем запустить в производство один, нам не избежать финансовых потерь и мы не достигнем ритмичности производства.

От профессиональной подготовленности кинематографиста зависит очень и очень многое. Возьмем актерскую проблему. Я не буду подробно останавливаться на всех ее аспектах. Они известны Однако не могу не сказать о главном — профессиональной подготовке. Плохо, когда театр не отпустил актера, плохо, когда группа, сбившись с ног, ищет актера, но неизмеримо хуже, когда дубли сыплются точно из рога изобилия, а в результате зрители встречаются на экране с актерским браком в работе. Но где же повышать актеру кино свое мастерство?

Нужны репетиции в подготовительном периоде. Они должны стать законом. Вспомним опыт постановщиков «Молодой гвардии» С. Герасимова и «Попрыгуньи» С. Самсонова.

Актерам Театра-студии киноактера нужна постоянная тренировка, возможность повседневно повышать свою квалификацию.

Совсем худо обстоит дело с профессиональной подготовкой среднего звена съемочной группы. Если в оркестре фальшивит какой-нибудь инструмент, то исполнителя заменяют. В съемочной же группе костюмеры, реквизиторы, оружейники, гримеры, бутафоры, администраторы, ассистенты, помощники режиссеров, техники — это люди, не имеющие в большинстве специального образования. Более того, у многих из них с общим образованием неблагополучно. А мы мало думаем об этом, мало об этом заботимся.

Когда-то на «Мосфильме» было ремесленное училище. Его закрыли. А зря. Потому что многие из выпускников этого училища стали первоклассными мастерами своего дела. Сейчас же вакансии этих профессий заполняются случайными людьми.

Недаром на всех зарубежных студиях работники этих профилей — высококвалифицированные люди, прекрасно владеющие своей профессией.

Отдельного разговора заслуживает и такая проблема — второй режиссер. Второй режиссер — начальник творческого штаба съемочной группы, ближайший помощник постановщика. Но, по существу, этой профессии в кинематографии нет. Воспитанники ВГИКа с первых же дней мечтают о постановке и всеми силами ее добиваются. А от второго режиссера в группе зависит многое. Нелепо было бы думать, что начальник штаба воинского соединения — человек без призвания и без специальной подготовки. Необходимо возродить профессию второго режиссера. Были же вторыми режиссерами П. Боголюбов, М. Доллер, Д. Васильев, М. Анджапаридзе.

Загрузка творческих и других работников кино производится по принципу «то густо, то пусто». На

* Тут, конечно следует заметить, что борьба за сокращение числа декораций не может быть самоцелью. Их количество зависит от характера произведения, от его масштабов, темы, стиля и т. д. (*Прим. ред.*)

студии нетрудно наблюдать парадоксальную картину: одни работники слоняются по коридорам («период раскачки»), другие носятся сломя голову («кипит работа»). Надо сделать так, чтобы все работники были загружены в полную силу и равномерно. Если заканчиваются съемки одной картины, сотрудник должен знать, куда он пойдет работать.

Например, неверно, что монтажер работает на одной картине. В определенные моменты он вполне может работать на двух, даже на трех картинах.

И почему бы не создать при лаборатории цех синхронизации? Съемочная группа будет получать несинхронизированный материал на следующий день после обработки пленки для отбора дублей. Сейчас же огромное число монтажниц обслуживает группы, лабораторию. А ведь со всей работой по синхронизации вполне могут справиться две бригады (первая и вторая смены) по пять-шесть человек.

Пора обратить серьезное внимание и на нашу технику. Все еще велик процент брака пленки, это влечет за собой пересъемку объектов. Угли в осветительных приборах визжат, заслонки скрипят. Износилась съемочная аппаратура, требуется и лучшая оптика. Теперь студия не имеет возможности контролировать степень готовности спецмашин (лихтвагены, движки, тонвагены, ветродуи). Их у студии отобрали. А на съемку машины приходят в неисправном состоянии, и обходится это дорого. Руководство же автобазы Министерства культуры заботится только об одном: лишь бы колеса крутились. Да, несомненно, спецтехнику необходимо вернуть студии.

Есть и еще вопрос, о котором ведутся разговоры вот уже более десяти лет. Нужна центральная хозрасчетная база реквизита, мебели, костюма. Тогда художники не будут набирать костюмов на всякий случай вдвое-трое больше, чем это нужно, как это происходит сейчас. Из-за того, что никто не заботится о сохранности реквизита, приходят в полную негодность уникальные вещи: кареты, старые автомашины, костюмы и т. д. Установили же на «Ленфильме» такой порядок, при котором старинные костюмы берутся в прокат по разрешению главного художника студии и их сопровождает костюмер.

Кстати о художниках по костюмам. Неправильно, что квалифицированный художник ведет одну картину. Он может и должен вести две-три картины.

И еще об одном. Необходимо добиться такого положения, когда на студии павильонная площадь будет превышать студийные планы. Иными словами, студия должна всегда иметь резервные павильонные площади. Тогда появится возможность маневрирования. Это же относится к лаборатории. Ее мощность должна быть больше плановых заданий.

НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА И КИНЕМАТОГРАФ

Что такое научная фантастика сегодня и каковы перспективы ее развития в кино? Эти вопросы обсуждались на встрече кинематографистов с писателями и сотрудниками журналов «Знание — сила», «Техника молодежи», «Вокруг света», «Наука и жизнь», «Искатель».

Научно-фантастическая литература насчитывает сегодня несколько сот названий. В наше время прочно сложилась ее существенная особенность: она рождается непременно на стыке науки и искусства, лежит в пограничной области между научным и художественным освоением мира. Широко известны книги И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Гансовского, А. Днепрова и других. В кинематографе же эта область творчества еще не нашла своего места. Выступавшие справедливо критиковали фильмы «Я был спутником Солнца», «Дорога к звездам», «Мечте навстречу» и законно предъявляли повышенные требования к произведениям этого жанра.

Кинематографисты, в свою очередь, высказали претензии к литераторам, поделились соображениями о трудностях работы в научно-фантастическом жанре. Тяга к фильмам этого рода громадная. На совещании была названа почти астрономическая цифра —100 миллионов зрителей просмотрело фильм «Человек-амфибия».

Встреча показала, что еще существует разобщенность литераторов и кинематографистов, работающих над научной фантастикой, что жанр этот явно недооценивается. На совещании было внесено предложение — создать организационно-творческий кинематографический центр, который объединил бы силы писателей и кинематографистов, способствуя более плодотворной работе над научной фантастикой.



Чарльз С. ЧАПЛИН

КОРОЛЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Перевод с английского
А. КУКАРКИНА

Вестибюль отеля. Дежурный администратор сидит за конторкой. Помощник управляющего разговаривает с дамой. Дежурный поднимает телефонную трубку.

Дежурный. Дежурный слушает! *(Помощнику управляющего.)* Извините, сэр! Вас просят к телефону.

Помощник управляющего. Кто?

Дежурный. Из номера короля Шэдоу, сэр!

Помощник управляющего. Простите, мадам! *(Женщина уходит.)* Алло! Да, это помощник управляющего.

Голос Джоума. Это говорит посол его величества короля Шэдоу. Я в течение десяти минут не могу дозваться официанта.

Помощник управляющего. Извините, сэр! Я сейчас же распоряжусь!

Голос Джоума. Благодарю вас.

Помощник управляющего *(кладет телефонную трубку)*. Проверьте, почему не обслуживают номер двадцать третий. Они оплатили свой счет?

Дежурный. Нет, сэр.

Помощник управляющего. Давно они здесь?

Дежурный. Шесть недель.

Помощник управляющего. Тогда пошлите им напоминание.

Дежурный. Я уже сделал это.

Помощник управляющего. Пошлите еще одно.

Номер короля. Входит король, снимает шляпу.

Король. А, Джоум! Есть какие-нибудь новости?

Окончание. Начало см. в № 2.

Джоум. Нет, сэр!

Король. Ничего не получили из атомной комиссии?

Джоум. Ни слова, сэр! Я написал им вновь на прошлой неделе, но ответа нет.

Король *(идет к дивану)*. Странно! Джоум подходит к нему. Король садится и берет со стола коробку с шоколадными конфетами.

Джоум. Никаких известий. Никаких официальных приглашений. Мне кажется, это бойкот.

Король. За что?

Джоум. Может быть, из-за некоторых ваших высказываний, которые, помнится, вами были сделаны в день вашего прибытия. Ваше интервью прессе, как мне показалось, носило политический характер.

Король. Политический?

Джоум. Вы тогда упомянули, что ваш атомный проект перевернет всю современную жизнь и приблизит ее к условиям райской Утопии.

Король. Что здесь плохого?

Джоум. Ну, в нынешней атмосфере истерии всякие разговоры об Утопии всех ужасают.

Король. Никогда не слышал большей чепухи!

Под дверь просовывается письмо. Джоум идет к двери, поднимает письмо и возвращается.

Король. Что это? Ага! Может быть, известия от атомной комиссии?

Джоум. Нет, это счет отеля. Я узнаю конверт. Они посылали его уже пять раз. *(Кладет коробку с конфетами на стол.)*

Король. Сколько мы им должны?

Джоум. Одиннадцать тысяч долларов.

Король. Но это колоссальная сумма!

Д ж о у м. Ведь мы прожили здесь шесть недель. Сюда включены также те три тысячи, которые вы взяли наличными.

К о р о л ь. Сколько у нас осталось?

Д ж о у м. Ни одного пенни, сэр.

К о р о л ь. Хм... Очень скверно, что мы не приняли тех... тех предложений телевизионных компаний.

Д ж о у м. Я думаю, что нам следует переехать в более дешевый отель.

К о р о л ь. Нет-нет! Здесь вполне комфортабельно!

Д ж о у м. Но обстановка становится напряженной. Даже официанты начинают грубить. Я сегодня в течение десяти минут не мог ни одного из них дозваться.

Стук в дверь. Входит официант.

О ф и ц и а н т. Да, сэр?

Д ж о у м (*королю*). Вы хотите позавтракать, сэр?

К о р о л ь. Только чего-нибудь попроще! Икры, гренков и луку.

О ф и ц и а н т. Икры!

К о р о л ь. Да, большую банку, и как следует нарежьте лук. Вам того же, Джоум?

Д ж о у м. Спасибо, ваше величество. Я возьму себе бутерброд с ветчиной и стакан пива.

Джоум отдает меню официанту. Официант идет к двери.

Г о л о с к о р о л я. Да, еще водки со льда!

Официант открывает дверь. Влетает Энн. Официант выходит, закрыв за собой дверь.

Э н н. Ваше величество!

Д ж о у м (*идет к ней*). Что это значит?

Король встает.

Э н н. Извините меня, сэр! Ваше величество, мне необходимо поговорить с вами. Пожалуйста, пожалуйста, выслушайте меня сначала, а потом, если вам не понравится то, что я скажу, выставьте меня вон!

Энн идет к двери, стучит в нее.

Э н н. Билл!

Энн выходит, затем возвращается вместе с Биллом.

Б и л л. Ваше величество, я никогда не принимаю отказов. Чтобы быть ближе к делу, у меня с собой чек на пятьдесят тысяч долларов от компании виски «Королевская корона». Я знаю, что вам деньги, конечно, не нужны, но...

К о р о л ь (*указывая на диван и на стул*). Присаживайтесь, мисс Кей. Прошу, мистер Джонсон!

Б и л л. Спасибо, сэр.

Билл бросает шляпу на диван и садится на стул. Король усаживается на диван прямо на шляпу Билла. Он вытаскивает из-под себя шляпу и передает Биллу, который кладет ее под стул.

Б и л л. Спасибо, сэр. Ваше величество, вот какого рода предложение. Вас показывают по телевидению: вы сидите в роскошном дворцовом зале, дворецкий наливает вам бокал виски «Королевская корона», вы непринужденно и величественно, со свойственным вам обаянием, произносите несколько слов и пьете.

Король берет шоколадные конфеты и предлагает их Энн.

К о р о л ь. Я должен рекламировать виски?

Б и л л. Я знаю, что это ниже достоинства вашего величества, но ведь за это платят пятьдесят тысяч долларов! Если вы не хотите брать денег, то можете пожертвовать их на благотворительность. Согласитесь, это блестящая идея — насчет благотворительности. Мы сообщим об этом во всех газетах. Вот шумиха-то будет!

Д ж о у м (*подходит*). Мне... мне... мне кажется, вашему величеству не пристало оповещать о своих благотворительных делах.

К о р о л ь. Лично я считаю это в высшей степени вульгарным!

Б и л л. О'кей, король, здесь вы хозяин.

К о р о л ь. Хм... А выплата этих денег? Хм... Когда мы...

Б и л л. Как только подпишете договор.

К о р о л ь. Джоум, сейчас же займитесь этим делом!

Д ж о у м. Да, сэр.

Б и л л. Значит, замётано?

Король кивает головой.

Б и л л. Колоссально! (*К Энн.*) Забирай его в студию! Накатай с него фотографий! Нам они будут нужны. И как можно больше величия! Скажите, вы не захватили с собой короны?

К о р о л ь. Ни при каких обстоятельствах я не надену корону.

Б и л л. О'кей, король, вы — хозяин.

Телевизионная студия. Энн прилаживает фотоаппарат. Король сидит в глубине, поднимает стакан. Работник студии — Герберт — стоит рядом с ним.

Г о л о с п е в ц а:

Весна, пора любви...

Э н н. Чуть правее, пожалуйста!

Король старается держать стакан так, как его просили.

...Когда над нами небо синее...

Э н н. Ваше величество, могу я вас попросить отвести стакан в сторону — он закрывает ваше лицо.

Король отводит стакан, и тень падает на его лицо.

... Весна, о весна,
Вечная весна...

Э н н. Теперь один снимок без стакана.

...О тебе я пою...

Э н н. Герберт, принеси, пожалуйста, дюжину цветных фотопластинок.

Г е р б е р т. Хорошо, мэм.

Герберт уходит. Энн регулирует свет.

...Потому, что люблю...

Протяжный металлический скрежет. Пение обрывается.

Энн смотрит на свой экспозиметр, затем улыбается королю.

Э н н. Знаете, вы очень фотогеничны!

К о р о л ь. Вы все еще хотите обольстить меня, а?

Э н н. Но я серьезно говорю!

К о р о л ь. Однажды вы меня одурачили, вы помните?

Э н н. А вы так никогда и не простите меня?

К о р о л ь. Вы вся — один обман и ловушка!

Э н н. Поверьте, я не такая!

Король бросается к Энн и опрокидывает ее на диван. Энн визжит.

К о р о л ь. Это мое мщение!

Э н н. Ваше величество!

Король и Энн падают с дивана на пол. Входит Герберт.

Г е р б е р т. Вам нужны большие или... О, простите!

Герберт снова выходит. Энн и король поднимаются.

Э н н. Да, да, Герберт! Что там у тебя?

Король покашливает. Герберт возвращается. Король садится на диван и приводит себя в порядок.

Г е р б е р т. Вам нужны большие цветные пластинки или три четверти?

Э н н. Мм-мм... большие. Нет, тебе лучше остаться здесь... Впрочем, иди принеси большие.



Она обмахивается своей туфелькой. Герберт выходит.

К о р о л ь. Он ушел? (*Вскакивает и снова бросается на Энн.*)

Телевизионная студия. Энн пудрит королю лицо.

Э н н. Я хочу, чтобы ты выглядел красивым, дорогой! Желаю удачи.

Она отходит от короля к Джонсону и техникам.

Э н н. Он готов!

Д ж о н с о н. Хорошо.

Джонсон проходит сзади телевизионной камеры и дает сигнал в контрольную будку. Затем возвращается и приседает перед телекамерой.

Д ж о н с о н. Все в порядке, давайте проведем еще одну репетицию! Только помните, король: побольше этой величественности в обращении. Дворецкий, вы готовы?

Д в о р е ц к и й. Здесь, сэр!

Дворецкий подходит с подносом, на котором стоят бутылка виски и стакан, и опускает его на стол.

Д ж о н с о н. Продолжайте!

Д в о р е ц к и й. Ваше виски «Королевская корона», сэр!

Король берет бутылку и стакан.

К о р о л ь. Благодарю вас, Мельроуз! Виски «Королевская корона» всегда доставляет мне наслаждение.

Д в о р е ц к и й. Я знаю это, сэр! Ваше королевское величество никогда не обходится без него.

К о р о л ь. Мне не нравится эта последняя фраза!

Д ж о н с о н. Вы правы. Она звучит двусмысленно. Может вызвать смех. Выбросьте совсем эту последнюю фразу. Продолжайте, король!

Король. А, благодарю вас, Мельроуз! Виски «Королевская корона» всегда доставляет мне наслаждение.

Мельроуз. Я знаю это, сэр!

Король. Это тоже может вызвать смех.

Джонсон (*усаживается на стол*). Не надо подчеркивать это, произнесите как бы между прочим: «Я знаю это, сэр». Снова, пожалуйста.

Король. Благодарю вас, Мельроуз! Виски «Королевская корона» всегда доставляет мне наслаждение.

Мельроуз (*со смехом*). Я знаю это, сэр.

Король пожимает плечами.

Джонсон. Выбросьте это вовсе. Только кивните головой.

Король (*поднимая стакан и отпивая*). Ваше здоровье, Мельроуз! О, какой аромат! Такая крепость и вместе с тем такая нежность! Как ласкает горло! А затем появляется приятное ощущение тепла, которое будит энергию и создает благодушное настроение. Вот почему я люблю виски «Королевская корона»... Ну, как?

Джонсон. Превосходно!

Сигнал к началу телевизионной передачи. Джонсон встает. Мельроуз отбегает с подносом и бутылкой.

Джонсон. Начало! Дайте настоящего виски! Теперь спокойно, все! Ждите красного света, король!

Джонсон возвращается к телекамере. Мельроуз подбегает и хватает оставленный им стакан. Джонсон ждет сигнала из контрольной будки. Затем подает знак Мельроузу. Тот идет величественно и ставит поднос на стол.

Мельроуз. Ваше виски «Королевская корона», сэр!

Король. Благодарю вас, Мельроуз! Виски «Королевская корона» всегда доставляет мне наслаждение...

Король сам наливает себе виски. Ставит бутылку.

Король. Ваше здоровье, Мельроуз!

Мельроуз. Благодарю вас, сэр.

Король. Благодарю вас.

Он пьет и давится. Кашляет, ставит стакан на стол. Мельроуз отбегает. Джонсон бежит к королю, затем снова к телекамере, загораживает ее полой своей куртки.

Джонсон. Что за... Стоп! Выключай! Стоп!

Энн бежит на помощь королю.

Король. Не в то горло попало! (*Кашляет.*)

Номер короля в отеле. Король ходит взад и вперед.

Джоум. Какое фиаско! Почему вы закашлялись?

Король. Виски! Никогда в жизни не пробовал такой гадости! В цивилизованных странах пьют вино. А это чудовище, Джонсон! Я чуть не задохнулся, а он угрожал мне в это время судом! Но одно утешение: мы заполучили пятьдесят тысяч! Вы реализовали чек, надеюсь?

Джоум. Да.

Телефонный звонок. Джоум подходит к телефону.

Джоум. Алло! (*Королю.*) Опять эта Кей.

Король. Пусть поднимется.

Джоум. Пригласите мисс Кей наверх, пожалуйста! (*Кладет трубку.*) Интересно, что ей нужно? Наверное, деньги обратно.

Король. О нет, нет, нет! Это довольно славная девушка.

Джоум. Они все славные, пока дело не касается денег.

Король. Но не в данном случае. Девушка хочет помочь мне.

Джоум. Почему она так интересуется вами?

Король (*идет к двери*). Я предпочел бы не обсуждать этот вопрос. Вы были бы шокированы или приятно удивлены.

Звонок. Король открывает дверь.

Энн (*вбегает*). Наша взяла!

Король закрывает дверь.

Энн. Мы заставим их повертеться! «Шелл ойл»! «Императорский табак»! «Липтонский чай»! Они все горят желанием заполучить вас! Вы теперь можете диктовать свои условия!

Король. Я... я... я не понимаю!

Энн. Никто не понимает, но это сенсация! Сногсшибательный успех! Все об этом говорят!

Джоум. О чем говорят?

Энн. О передаче. Ничего смешнее не бывало по телевидению. Все считают, что это было разыграно нарочно. Заказчик говорит, что он никогда не видел более оригинальной выдумки. Они собираются еще раз пустить эту рекламу по всем программам страны.

Король. Что?

Э н н. Это значит, вы получите дополнительно еще двадцать тысяч.

К о р о л ь. Все это сбивает меня с толку. Я ничего не понимаю.

Панорама Нью-Йорка. Рекламные плакаты. Внизу — многолюдная улица. Плакат виски «Королевская корона». Плакат на столбе. Плакат на стене дома.

Телевизионная студия. Король сидит на диване, Энн стоит у съемочного аппарата. Она отходит от аппарата и опускается на колени перед королем.

К о р о л ь. Что-нибудь не в порядке?

Э н н. Для рекламирования гормонов вам нужно выглядеть молодым.

К о р о л ь. Мне кажется, лучше заняться рекламированием чего-нибудь другого.

Э н н. Нет-нет! Это очень важный заказ.

Король принужденно улыбается.

Э н н. Нет-нет! Не делайте так!

Она подпирает рукой свой подбородок.

Э н н. Надо подтянуть подбородок.

К о р о л ь (*ощупывает свой подбородок*). Я знаю. Он дряблый.

Э н н. Пластическая операция может преобразить вас.

К о р о л ь. О!

Э н н. Вся эта дряблость может быть убрана. Вместе с гусиными лапками.

К о р о л ь. Гусиными лапками?

Э н н. Морщи... ну, этими... что под глазами.

К о р о л ь. Я просто не нравлюсь вам. Да?

Э н н. Глупости! Немножко подтянуть здесь и там, и вы будете выглядеть совсем молодым. Например, все это может быть оттянуто назад за уши и уничтожено. (*Она оттягивает назад кожу на своей шее.*) Так же и нос.

К о р о л ь. Не думаю, чтобы мне хотелось уничтожить нос.

Э н н. Нет, дурачок, но его можно улучшить. Необходимо немножко натянуть его. (*Она приподнимает пальцем кончик своего носа.*)

К о р о л ь. Натянуть мне нос?

Э н н. Вы будете поражены, насколько сильно омолодитесь... Вот, смотрите.

Энн оттягивает назад кожу на своей шее. Король пытается подражать ей, но опускает руки.

К о р о л ь. О, перестаньте глупить!

Э н н. А вы перестаньте смущаться!

Король делает так, как она просит.

Э н н. Оттяните назад! Сильнее! Как молодо вы теперь выглядите!

К о р о л ь. Да, но я чуть не задохся! (*Опускает руки.*)

Э н н. Но зато какая перемена! Конечно, делается заметнее, что подбородок слаб. Но его можно укрепить парафином.

К о р о л ь. Какая гадость!

Э н н. Ну, если вам не нравится парафин, то можно сделать подсадку кожи из другой части вашего тела.

К о р о л ь. Давайте не будем вдаваться в этот вопрос.

Э н н (*ходит около фотокамеры*). Но вы должны выглядеть привлекательным на телеэкране!

К о р о л ь. Значит, вы не считаете меня привлекательным, да?

Э н н. Мне вы кажетесь красавцем. Но теперь за дело. Нам нужна ваша обычная широкая улыбка.

Король неестественно улыбается во весь рот.

Э н н. Нет, нет, нет! Это уж слишком. Так видны нездоровые десны.

Улыбка сползает с лица короля.

Э н н. Но это может быть исправлено.

К о р о л ь. За счет другой части моего тела, надо полагать?

Э н н. О, вы будете удивлены!

К о р о л ь. Я бы предпочел не думать об этом.

Э н н. У меня есть идея: чтобы показать эффективность гормонов, надо снять вас до и после их употребления. Мы сейчас сделаем снимок со всеми недостатками вашего лица, а затем другой снимок после того, как ваше лицо будет исправлено. И обещаю, что заполучу для вас еще сто тысяч!

К о р о л ь. Я должен это обдумать.

Номер короля. Джоум сидит в кресле, читая газету. Король выходит из спальни, становится рядом с Джоумом и оттягивает назад кожу на своей шее.

К о р о л ь! Джоум! Это что-нибудь изменяет в моей наружности?

Д ж о у м. Я не понимаю вас, ваше величество!

К о р о л ь. Ну, если, например, оттянуть все это назад за уши?

Д ж о у м. Оттянуть назад за уши?

К о р о л ь. Джоум, вы иногда раздражаете меня!

Д ж о у м. Но я только повторил ваши собственные слова, ваше величество!

К о р о л ь (*отходит от Джоума и идет к столу*). Я последую совету мисс Кей.

Д ж о у м. Какому совету?

К о р о л ь. Насчет хирургической операции.

Д ж о у м. О, теперь я понимаю, что значит оттянуть назад за уши!

К о р о л ь (*берет стакан с водой*). Совсем не обязательно это все время повторять.

Д ж о у м. Откровенно говоря, мне эта идея не нравится.

К о р о л ь. А мне нравится. Это даст еще сто тысяч долларов.

Д ж о у м. Каким образом?

К о р о л ь. Долго объяснять!

Д ж о у м (*снимая очки*). Вы не можете купить молодость.

К о р о л ь (*ставит на место стакан*). Здесь могу. Здесь можно купить гормоны. Витамины. Произвести пластическую операцию. Это смелый, новый мир!

Операционная. Король лежит на опущенной спинке кресла. Хирург-косметолог снимает последние повязки с его лица и бросает их в тазик, который держит санитарка. Санитарка выходит.

Х и р у р г. Нет, сэр, нигде не видно ни одного шрама.

Возвращается санитарка и поднимает спинку кресла.

К о р о л ь. Хорошо! Совсем как в парикмахерской. Могу я теперь взглянуть на себя?

Х и р у р г. Вы можете показаться теперь кому угодно. И не беспокойтесь, сэр: не видно ни одного шрама.

Он протягивает зеркало королю.

К о р о л ь (*смеется и смотрится в зеркало*). Послушайте... О боже! Что это такое?

Х и р у р г (*садится*). Сначала это должно шокировать вас, сэр. Но потом вы привыкнете.

К о р о л ь. Но не к этому лицу! Никогда!

Х и р у р г. Вам оно не нравится?

К о р о л ь. Что вы сделали с моим носом?

Х и р у р г. Все на своем месте, сэр! Мы только немножко подняли его кончик.

К о р о л ь. А губа!

С а н и т а р к а. Мне она кажется привлекательной.

К о р о л ь. Ха, вам она нравится?

С а н и т а р к а. Вы стали на двадцать лет моложе.

Х и р у р г. Конечно, первое время вы должны быть осторожны и не растягивать лицевые мышцы, не смеяться.

К о р о л ь. Этого можете не опасаться.

Х и р у р г. По крайней мере до тех пор, пока все не заживет.

К о р о л ь. Но профиль?!

С а н и т а р к а. Он замечательный!

Вестибюль отеля. Король подходит к дежурному администратору. Гул голосов.

К о р о л ь. Мой ключ, пожалуйста.

Д е ж у р н ы й. Какой номер, сэр?

К о р о л ь. Двадцать третий.

Д е ж у р н ы й. Это номер короля Шэдоу.

К о р о л ь. Я и есть король Шэдоу.

Д е ж у р н ы й. Вы?.. О да, извините меня, сэр!

Дежурный дает ему ключ. Король уходит.

Номер короля. Входит король и закрывает за собой дверь. Снимает шляпу, смотрится в зеркало, висящее на стене, изучает свое новое лицо. Звонок. Король поворачивается к двери.

К о р о л ь. Кто там?

Г о л о с Э н н. Это я, Энн!

Король идет к двери, открывает ее.

К о р о л ь. Энн!

Энн входит, пятится, натыкается на маленький столик. Взвизгивает.

Э н н. Силы небесные!

К о р о л ь (*закрывает дверь*). Что такое?

Э н н. Ваше лицо? Что они сделали с ним?

К о р о л ь. Вам оно не нравится?

Э н н. Губа! Они ее чересчур укоротили.

К о р о л ь. Самое время говорить мне об этом!

Э н н. Но вы не сможете появиться на телеэкране в таком виде!

Король снова подходит к зеркалу. Энн идет к дивану.

К о р о л ь. Я так и знал! Я так и знал! Они слишком подтянули мою губу!

Э н н. Не волнуйтесь, дорогой! Они смогут восстановить вашу губу.

К о р о л ь. Как? Сделают подсадку из другой части моего тела?

Король отворачивается от зеркала.

Э н н. Нет-нет! Ее можно будет удлинить, отпустив складку.

Король опять поворачивается к зеркалу.

К о р о л ь. Вы что, принимаете мое лицо за юбку?

Э н н. Но все остальное замечательно! По правде говоря, мне уже начинает нравиться.

К о р о л ь. Я бы все-таки хотел, чтобы у вас сложилось какое-нибудь определенное мнение.

Э н н (*прижимает пальцем кончик своего носа*). Сделайте так.

Король отворачивается от зеркала и наблюдает за Энн.

К о р о л ь. Оставьте это! Вы испортите нашу дружбу.

Э н н. Ну, пожалуйста!

Король оттягивает вниз кончик носа.

К о р о л ь. Так?

Э н н. Посмотрите, каким мужественным вы выглядите!

Король вновь поворачивается к зеркалу.

К о р о л ь. Не знаю. Я уже больше не могу ни о чем судить.

Э н н. Улыбнитесь!

Король отворачивается от зеркала и слабо улыбается, прижав руку к лицу.

Э н н. Так не улыбаются.

К о р о л ь. Я должен быть осторожным, чтобы не растянуть что-нибудь.

Э н н. Но, дорогой мой, вы уж слишком осторожны.

К о р о л ь. Ничуть — ведь все стянуто за ушами.

Э н н. Это не должно беспокоить вас. Засмейтесь!

Король смеется.

Э н н. Мой дорогой, это не смех. Смейтесь естественно!

К о р о л ь. Я смеюсь естественно. (*Смеется.*)

Э н н. Но это совсем не естественно — то, что вы делаете.

К о р о л ь. Вы добились того, что я начинаю стесняться.

Э н н. Смейтесь свободно, не бойтесь!

К о р о л ь (*поворачиваясь к зеркалу*). Я не боюсь. (*Смеется.*) Однако для смеха мало оснований. По правде говоря, смеяться совсем не над чем.

Звонок.

К о р о л ь. Это Джоум! (*Идет к двери и открывает ее.*)

Д ж о у м (*входя*). Добрый вечер, мисс Кей! (*Смотрит на короля, прикрывает глаза рукой и убегает в спальню.*) О-о-о-о!

К о р о л ь. Этот—человек форменный болван!

Э н н. Честно говоря, мне ваше лицо начинает нравиться.

Д ж о у м (*возвращаясь*). Я очень сожалею, сэр, но это была у меня просто первая реакция.

К о р о л ь. Очевидно, я вам таким не нравлюсь?

Д ж о у м. Я надеюсь, что привыкну.

К о р о л ь. Ну, а я не привыкну. Все это очень угнетает меня.

Э н н. Не расстраивайтесь. Мы куда-нибудь поедем сегодня вечером. Это вас развеселит.

К о р о л ь. Ничто не сможет меня теперь развеселить.

Ночной клуб.

Сидят король и Энн. Между столиками проходит продавщица сигарет. Играет музыка, слышно пение.

Г о л о с п е в и ц ы:

Теперь всему конец.
Роман наш окончен...

Официант подает королю стакан апельсинового сока. Король берет соломинку.

...Страсть утихла,
Как ветер, как дождь.
Отлетели радости...

Король пытается тянуть сок через соломинку, но губы плохо повинуются ему.

К о р о л ь. У меня губы не сходятся. Я даже не могу тянуть сок через соломинку.

Э н н. Не беспокойтесь, вы к этому привыкнете.

К о р о л ь. Я не могу произнести ни «бе» ни «ме». Это ужасно!

Музыка смолкает. Аплодисменты.

К о р о л ь. Я страшно расстроен.

Э н н. Перестаньте думать о себе. Сейчас выступят два комика. Они вас развеселят, вот увидите.

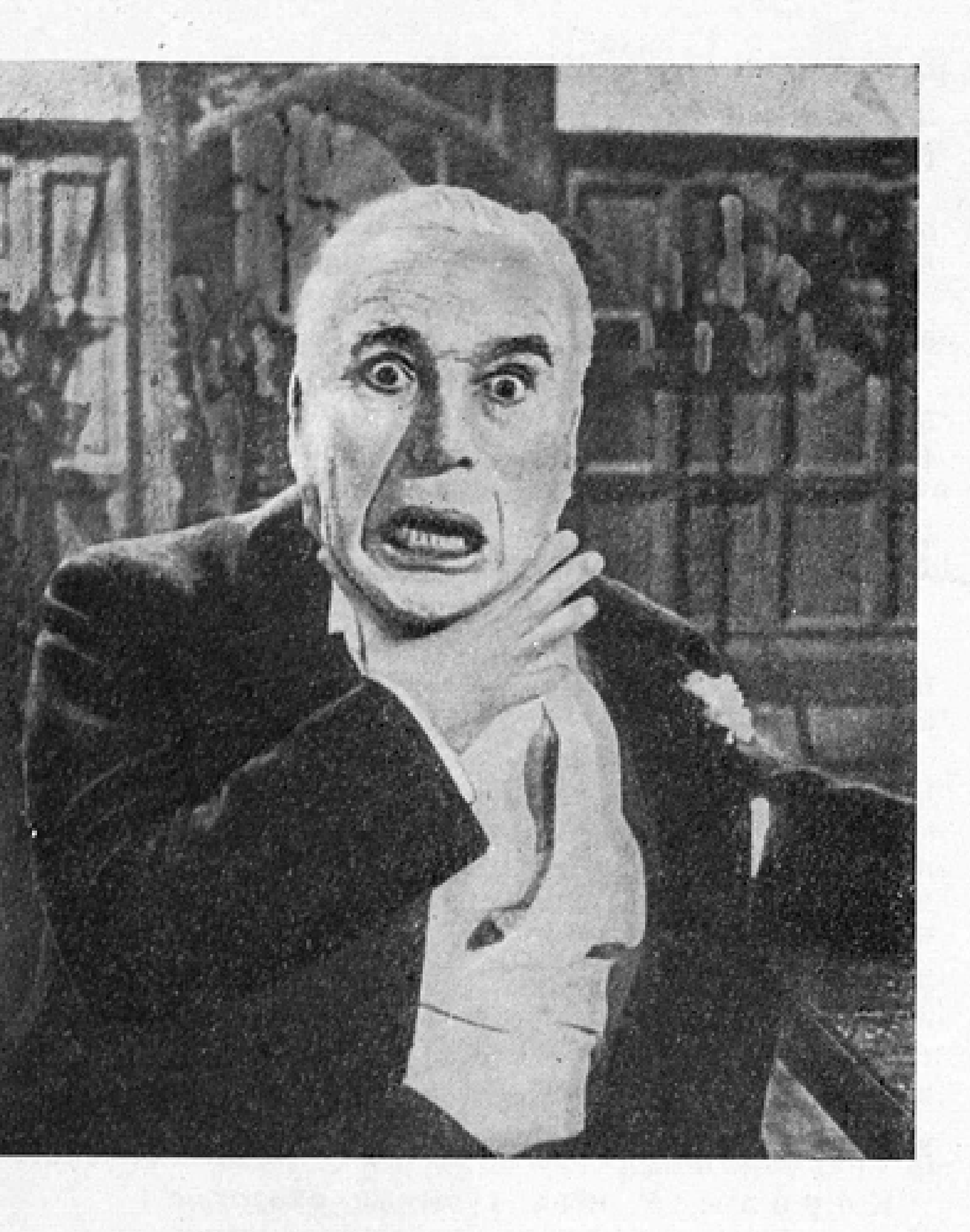
К о р о л ь. У меня нет настроения для веселья.

Э н н. Смех исправит вам ваше настроение.

К о р о л ь. Кроме того доктор сказал, что я не должен смеяться. У меня может что-нибудь растрескаться.

Вступает комедийная музыка. Комик Лейн в рабочем комбинезоне несет лестницу через зал. За ним идут другой комик — Труцци и женщина в вечернем платье. Их появление вызывает аплодисменты.

Труцци толкает лестницу, которая, описав в воздухе круг, ударяет его самого. Лейн



поворачивается, чтобы посмотреть, что случилось, и лестница снова ударяет Труцци. Лейн становится в сторону, чтобы пропустить женщину и Труцци. Женщина проходит первой, за ней Труцци. Лейн догоняет Труцци и жмет ему руку, затем следует за ним мимо столиков. Труцци и женщина занимают столик около самой эстрады. Лейн щиплет женщину за щеку и убегает, как только Труцци встает.

Публика смеется.

Женщина усаживает Труцци на место. Лейн на эстраде приставляет свою лестницу к стене, берет две кисти с козел и выходит на авансцену, чтобы разглядеть их. Кидает одну кисть в ведерко с клейстером. Брызги клейстера летят Труцци на пиджак.

В зале смех.

Женщина вытирает пиджак Труцци. Лейн поднимает ведерко, Труцци направляется к нему. Они разыгрывают традиционную сценку с расклеиванием афиш: Лейн чаще мажет клейстером не бумагу, а Труцци.

Энн вторит общему смеху, король пытается удержаться.

Лейн продолжает мазать клейстером Труцци. Он наконец замечает это и приподнимает шляпу, как бы прося извинить его. Труцци набирает полные пригоршни клейстера и бросает в Лейна.

Тот отвечает тем же.

Энн и остальные посетители покатываются с хохоту.

Король все еще стоически пытается удержаться от смеха.

Комики продолжают мазать друг друга клейстером. Для большего художественного эффекта Лейн разрисовывает Труцци кистью, а затем засовывает кисть ему в штаны. Он снова обмакивает кисть в клейстер и мажет Труцци лицо.

Смех душит короля. Он отворачивается, но не может удержаться и снова смотрит на эстраду.

Труцци наполняет клейстером котелок Лейна. Тот надевает котелок на голову Труцци.

Текут потоки клейстера. Труцци стаскивает с себя шляпу и опрокидывает Лейну на голову ведерко с клейстером.

Король наконец дает волю смеху. В ужасе хватает себя за горло, затем закрывает лицо руками.

Король. Ой!

Энн (*перестает смеяться*). Что случилось?

Король. Я погиб!

Энн. Что?!

Король. У меня все, все разлезлось!

Энн. Дайте мне взглянуть.

Король. Нет, нет, никогда!

Операционная. Король в кресле. Позади него стоят санитарка и хирург. Хирург снимает повязки с лица короля и бросает их в тазик, который держит санитарка. Она уносит тазик.

Хирург. Нет, сэр. Ни одного шрама!

Хирург приводит короля в вертикальное положение и вручает ему зеркало.

Король. Хорошо! Теперь все как было на моем собственном лице.

Хирург. Все до кусочка, сэр.

Король (*трогает пальцами нос*). Надеюсь, это не от другой части тела?

Хирург. Нет, сэр.

Король. Мне даже нравятся мои гусиные лапки. Что вы о них думаете?

Х и р у р г. Откровенно говоря, мне нравилось ваше другое лицо.

К о р о л ь. Ну, а мне нет!

Х и р у р г. По-моему, оно выглядело гораздо моложе.

Входит санитарка. Король поворачивается к ней.

К о р о л ь. Как вы меня находите?

С а н и т а р к а. Замечательно. Вы стали на десять лет моложе.

Король пожимает руку хирургу, отдает ему зеркало и поднимается с кресла.

К о р о л ь. Благодарю вас. Пришлите счет в отель.

Х и р у р г. Я это сделаю, сэр.

К о р о л ь. Хм... мое... мое пальто?

Х и р у р г. Оно в приемной, сэр.

С а н и т а р к а. Сюда, сэр. (*Открывает дверь.*)

Приемная. Входит король и закрывает за собой дверь. Идет к Энн, которая сидит в ожидании его в кресле.

Э н н (*охает*). Боже милосердный! Что они натворили?

К о р о л ь. Ничего. Между прочим, это мое собственное лицо.

Э н н. О дорогой!

К о р о л ь. Что такое?

Э н н. Теперь у меня все перепуталось.

К о р о л ь. А у меня нет. Это лицо сохранится до тех пор, пока я буду его хозяином. Уйдем отсюда.

Король берет пальто и шляпу. Энн помогает ему надеть пальто.

Э н н. Вы собираетесь прямо в студию?

К о р о л ь. Нет, я сначала заеду в отель.

Э н н. Хорошо, тогда вы меня высадите по дороге, но не забудьте, что в час дня вы выступаете в передаче.

К о р о л ь. Я знаю. Результат действия гормонов — до и после их употребления.

Идут к двери.

Э н н. У нас есть снимки до употребления. Меня беспокоит только, как мы сможем показать результаты.

Нью-йоркская улица. Падает снег. Одетый не по погоде Руперт пытается согреться, шагая под снегом.

Отель «Риц». Руперт проходит мимо подъезда в тот момент, когда к нему подкатывает автомобиль. Выходит король.

Р у п е р т. Эй, король! (*Потирает руки, чтобы согреться.*) Вы меня не узнаете?

К о р о л ь. Ещё бы не узнать! Более несносного отродья мне не приходилось встречать.

Р у п е р т. Очень жаль! У меня нет такого чувства к вам.

К о р о л ь. О, вот как!

Р у п е р т. Мы поспорили, но наш разговор был плодотворным.

К о р о л ь. Что ты делаешь на улице в такую погоду?

Р у п е р т. Использую каникулы.

К о р о л ь. Это и видно. А почему ты не в школе?

Р у п е р т. Я ее окончил.

К о р о л ь (*кладет руку на плечо Руперту*). Ты дрожишь и печален. Ты весь промок.

Р у п е р т. Не беспокойтесь. Я в порядке.

К о р о л ь. Послушай, тебе лучше пойти со мной.

Р у п е р т. А вы меня не выдадите полицейским?

К о р о л ь. Конечно, нет!

Р у п е р т. Вы обещаете?

К о р о л ь. Пойдем, пока ты совсем не замерз.

Он ведет Руперта в отель.

Номер короля. Король открывает дверь и впускает Руперта.

К о р о л ь. Сюда, мальчуган, сюда! Прежде всего снимай свою одежду и залезай в горячую ванну, пока не схватил воспаление легких. Пошли!

Они проходят в спальню. Сидевший за письменным столом Джоум встает и идет за ними.

К о р о л ь (*Руперту*). Иди прямо в ванную.

Ванная комната. Входят король с Рупертом.

К о р о л ь. Сюда. (*Показывает Руперту на скамеечку.*) Садись здесь и раздевайся. (*Пускает воду в ванну.*) Ты голоден?

Король оставляет раздевающегося Руперта.

Спальня короля. Джоум входит со стороны гостиной, в то время как король выходит из ванной, снимая по пути пальто.

К о р о л ь. А, Джоум! Распорядитесь, чтобы принесли горячего супа и сандвичей с цыпленком.

Д ж о у м. Одну порцию?

К о р о л ь. Да.



Джоум поднимает телефонную трубку. Король подходит к комоду и вытаскивает пижаму.

Д ж о у м. Бюро обслуживания, пожалуйста... Мы хотели бы заказать одну порцию горячего супа и сандвичей с цыпленком. Да, благодарю вас. (*Опускает трубку.*)

Король перекидывает через руку пижаму и берет ночные туфли.

Д ж о у м. Но, ваше величество, я не понимаю...

К о р о л ь. Это то самое отродье, о котором я вам рассказывал. Несносный, отвратительный, но одаренный парнишка.

Д ж о у м. Но, ваше величество, я все еще не понимаю, что произошло.

К о р о л ь. Я тоже, но собираюсь это выяснить. (*Уходит обратно в ванную.*)

Ванная. Руперт сидит на скамейке в рубашке. Входит король. Руперт встает.

К о р о л ь. Хватит бездельничать, молодой человек. (*Кладет пижаму на скамейку.*) Когда ты примешь ванную, надень это.

Руперт снимает рубашку.

К о р о л ь. За дело! Быстрее залезай в ванную! (*Потирает руки и присаживается на край ванны.*) Тебе тепло?

Р у п е р т. Превосходно!

К о р о л ь. А теперь, молодой человек, я хочу знать правду. Как ты оказался в таком положении?

Р у п е р т. Я удрал из школы.

К о р о л ь. Почему?

Р у п е р т. Они хотели допрашивать меня.

Рядом с королем появляется Джоум.

К о р о л ь. О чем?

Р у п е р т. О моих родителях.

К о р о л ь. Что они сделали?

Р у п е р т. Ничего, кроме того что отстаивали свои права, дарованные конституцией, как это сделал бы любой американец, у которого кипит кровь в жилах!

К о р о л ь. Хватит, хватит, хватит! Посмотрите-ка! Стоило только окунуть его в горячую ванну, как у него закипела кровь в жилах!

Д ж о у м. Ваше величество, могу я переговорить с вами наедине?

К о р о л ь. Хорошо. (*Руперту.*) Вылезай поскорее, одевайся и приходи в соседнюю комнату.

Джоум и король выходят в гостиную.

К о р о л ь. В чем дело?

Д ж о у м. Ваше величество, что вы собираетесь делать с этим мальчиком?

К о р о л ь. Оставлю его здесь, пока его одежда не высохнет.

Д ж о у м. Но вам через двадцать минут выступать в передаче. Вы не можете оставить его здесь одного!

К о р о л ь. Почему?

Д ж о у м. Он убежал из школы. У его родителей неприятности. Совершенно очевидно, кто они такие.

К о р о л ь. Коммунисты?

Д ж о у м. Несомненно.

К о р о л ь. Ну и что?

Д ж о у м. Но вы не можете быть замешанным в это дело!

К о р о л ь. А мальчик должен замерзнуть только из-за того, что у него родители коммунисты?

Д ж о у м. Шш!

Джоум идет к двери, прислушивается и выглядывает в коридор.

К о р о л ь. Значит, если они коммунисты, мы должны вышвырнуть его на улицу в мокрой одежде?.. Мы должны по крайней мере подождать, пока у него не просохнет одежда.

Джоум заглядывает за картину, висящую на стене.

К о р о л ь. Что вы ищите, Джоум?

Д ж о у м. Диктофоны.

К о р о л ь. Вы слишком долго живете здесь. Скоро вы скажете, что мальчик тоже коммунист.

Д ж о у м (*подходя к королю*). Нельзя быть уверенным ни в ком.

К о р о л ь. Джоум!

Из дверей, ведущих в спальню, появляется Руперт, одетый в пижаму и халат короля. Он в нерешительности останавливается.

Р у п е р т. Ну и шикарное же у вас барахлишко!

К о р о л ь. Садись в это кресло, мальчик. Сейчас принесут поесть.

Руперт усаживается в кресло.

Король взглядывает на Джоума, затем снова смотрит на Руперта.

К о р о л ь. Теперь скажи мне, ты коммунист?

Р у п е р т. Да, сэр, я коммунист.

Джоум надевает очки.

К о р о л ь. Мне казалось, тебе не нравятся все формы правления?

Р у п е р т. Да, но мне так надоело, что все пристают с вопросами, являюсь ли я этим или тем... Раз всем так хочется, пусть я буду коммунистом.

Стук в дверь. Король и Джоум вздрагивают и поворачиваются к двери. Открывается дверь, и официант вкатывает столик.

К о р о л ь. Мальчик, придвинь свое кресло к столу.

О ф и ц и а н т. Горячий суп и сандвичи с цыпленком, сэр.

К о р о л ь. Подпишите счет, Джоум.

Д ж о у м (*вздрагивая*). Что?

Он снимает очки, берет у официанта счет и начинает ощупывать себя, ища очки, которые только что снял.

Номер короля. Руперт у телефона.

Р у п е р т. Алло! Алло!

Г о л о с. Его величество король Шэдоу здесь?

Р у п е р т. Нет, он ушел.

Г о л о с. Вы не знаете, когда он вернется?

Р у п е р т. Он ушел час назад. Он должен вернуться с минуты на минуту.

Г о л о с. Спасибо.

Р у п е р т. Пожалуйста. (*Кладет трубку, идет к столу, садится и берет колоду карт.*)

Стук в дверь. Входит рассыльный.

Р а с с ы л ь н ы й. Телеграмма его величеству.

Он кладет телеграмму на стол, идет к двери, оборачивается и бросает взгляд на Руперта, затем уходит.

Коридор. Рассыльный выходит из номера и закрывает дверь. Идет по коридору. Навстречу идет детектив.

Д е т е к т и в. Ну что, Джимми?

Р а с с ы л ь н ы й. Там в номере какой-то странный паренек. Я никогда его прежде не видел.

Детектив идет к номеру короля, вынимает отмычку, отпирает дверь, стучит в нее и входит, оставив дверь открытой.

Д е т е к т и в. Кто ты, сынок?

Р у п е р т. Я? А вы кто?

Д е т е к т и в. Я детектив отеля. Что ты здесь делаешь?

Р у п е р т. Я... жду.

Д е т е к т и в. Кого ждешь?

Р у п е р т. Своего дядю.

Д е т е к т и в. Своего дядю?

Входит король.

Р у п е р т. А, дядя! Это детектив отеля.

Король поворачивается к детективу, который направляется к двери.

Д е т е к т и в. Извините меня, сэр. Я не имел представления, что молодой человек— ваш племянник. Хотел только проверить.

К о р о л ь. Не сомневаюсь в этом.

Д е т е к т и в. Простите, ваше величество. (*Уходит.*)

К о р о л ь (*закрывает дверь за детективом*). Итак, ваше высочество?..

Р у п е р т. Мне очень жаль, сэр.

К о р о л ь. Объяснись.

Р у п е р т. Ну, он вошел и захотел узнать, что я здесь делаю. Когда сказал, что он полицейский, я испугался и ответил, что жду своего дядю. Потом вы пришли.

К о р о л ь. Почему ты выбрал именно меня в дяди?

Р у п е р т. Но кроме вас некого было!

К о р о л ь. Спасибо.

Звонок. Король идет к двери, открывает ее и впускает Джоума.

Д ж о у м. Погода, кажется, проясняется, и наш молодой друг может отправляться своей дорогой.

К о р о л ь (*закрывает дверь и подходит к Джоуму*). Хм... познакомьтесь... принц Руперт.

Д ж о у м. Что?

К о р о л ь. Он заявил детективу отеля, что я его дядя.

Д ж о у м. Я знал, что произойдет что-либо подобное!

Р у п е р т. Мне... мне очень жаль. Я уйду.

К о р о л ь. Не глупи, твоя одежда вся мокрая. Джоум, лучше, пожалуй, купить ему новую.

Телефонный звонок. Джоум берет трубку.

Д ж о у м. Алло! Да! Трое джентльменов? Из атомной комиссии? Алло! Я не слышу! Выехали сегодня из Вашингтона? Они едут? Алло! Алло! (*Кладет трубку.*) Нас разъединили. Сказали, что не то они выезжают сегодня, не то уже едут сюда. Было очень плохо слышно.

К о р о л ь. Если они уже едут сюда, нам надо отправиться в банк и забрать проекты.

Д ж о у м. Вы правы, там потребуются обе наши подписи. Да, а как с мальчиком?

Джоум открывает дверь, король подталкивает его.

К о р о л ь. Потом поговорим.

Коридор. Джоум и король выходят из номера, идут к лифту.

К о р о л ь. Мы по дороге купим мальчику одежду.

Д ж о у м. Хорошо, и избавимся от него.

К о р о л ь. Конечно. Он исчезнет задолго до того, как они прибудут.

Открывается дверь лифта. Король и Джоум входят в него. Из второго лифта выходят помощник управляющего отелем с тремя членами атомной комиссии. Они идут к номеру короля; помощник управляющего стучит в дверь.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. Я уверен, что его величество у себя. Он только что был в номере.

Он стучит снова, вынимает запасной ключ, отпирает дверь и входит.

Номер короля. Руперт сидит за столом.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. Сюда, пожалуйста, джентльмены! Будьте добры присесть. (*Кланяется Руперту.*) Добрый день! Его величество дома?

Р у п е р т. Он только что ушел.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. Очевидно, я разговариваю с племянником короля, не так ли?

Р у п е р т. Мм... да.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. Я так и думал. Мне о вас только что сообщили.

Ч л е н а т о м н о й к о м и с с и и Х э м м о н д. Племянник короля! Вот как!

Руперт неуверенно улыбается.

Х э м м о н д. Это приятная неожиданность.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. Вам известно, сэр, когда его величество возвратится?

Р у п е р т. Он сказал, что съездит только в банк за какими-то проектами.

Х э м м о н д. Тогда мы подождем.

П о м о щ н и к у п р а в л я ю щ е г о. В таком случае, джентльмены, я оставлю вас с его королевским высочеством. (*Уходит.*)

Х э м м о н д. Итак, ваше высочество... Это ваш первый визит в нашу страну?

Р у п е р т. О нет! Я здесь давно. В сущности, всю свою жизнь.

Х э м м о н д. Вот оно что! Он разговаривает, как настоящий американский мальчик, не так ли?

Ф а р г у а р (*смеется*). Вполне!

Х э м м о н д. Вы ходите здесь в школу?

Р у п е р т. Да, в Бруклине.

Х э м м о н д. В Бруклине! Значит, ваш папаша захотел дать вам американское образование?

Р у п е р т. Видите ли, мой отец не верит в королевское занятие, поэтому он переменил фамилию и стал жить в Бруклине. Там он встретился с моей матерью. Она не знала, что он принц. Она думала, что он обыкновенный эмигрант, но она полюбила его и вышла замуж. Вот так я и родился. Вот так король и стал моим дядей. Но дядя не разговаривает с моим отцом, потому что они постоянно спорят и ругаются. Однажды они даже собирались подраться на дуэли.

Третий член атомной комиссии сидит, разинув рот.

Р у п е р т. Вот почему мой отец приехал в Америку. Он хотел простора для своих мыслей. Страна свободы и отваги была для него светочем. Но теперь эта свобода находится под угрозой. Разные комиссии копаются в мозгах людей, контролируют их мысли. А те, у кого хватает мужества отстаивать свои права, подвергаются бойкоту, лишаются работы, и им остается лишь помирать с голоду.

Х э м м о н д. Стойте, что это?

Р у п е р т. Их осуждают без суда.

Х э м м о н д. Послушайте, молодой человек!..

Р у п е р т (*грозит пальцем членам комиссии*). Такое положение подрывает основы нашего правосудия, которое утверждает, что ни одно государство не может лишить кого-либо жизни, личной свободы и свободы слова без установленного законом судопроизводства.

Магазин готового платья. Продавец показывает королю и Джоуму одежду для Руперта. Король держит в руках костюм.

К о р о л ь. Этот будет как раз его размера, как вы думаете? Присоедините его к другим вещам.

П р о д а в е ц. Да, сэр. (*Уходит.*)

К о р о л ь. Достаточно хорош, а?

Д ж о у м. Мы должны поторопиться, ваше величество. Нельзя, чтобы комиссия приехала и застала там мальчика.

К о р о л ь (*продавцу*). Поторопитесь, пожалуйста!

Номер короля.

Руперт стоит перед возмущенными членами комиссии.

Ф а р г у а р. Это скандал!

Т р е т и й ч л е н к о м и с с и и. Это возмутительно!

Х э м м о н д. Эти расследования, сэр, необходимы, когда наша безопасность находится под угрозой.

Р у п е р т. Имея водородную бомбу, нельзя быть в безопасности.

Х э м м о н д. Да это коммунистическая пропаганда!

Р у п е р т. Только всемирное сотрудничество и взаимопонимание могут обеспечить безопасность.

Х э м м о н д. Если бы вы были старше, сэр, я бы сообщил о вас властям.

Р у п е р т. Очень хорошо, доносите на меня! Заставьте меня назвать имена! Превратите меня в ничтожного доносчика! Сбейте меня с толку!.. Только вы не сможете этого добиться! Не сумели сбить с толку тех, кто подписал Декларацию независимости, а вам не удастся сбить с толку меня.

Открывается дверь, и входит король в сопровождении Джоума.

Х э м м о н д. Никто не собирается сбивать вас с толку!

К о р о л ь. Хватит!

Руперт и члены атомной комиссии поворачивают головы.

К о р о л ь. Извините меня, джентльмены!

Он хватает Руперта за ухо и тащит в спальню.

Р у п е р т. Я не могу это вынести! Я просто не могу это вынести!

К о р о л ь. Еще как сможешь!

Р у п е р т. Эти напыщенные фанатики! У них такой вид, что они того гляди лопнут!

Д ж о у м. Прошу простить, джентльмены, это досадное происшествие.

Гостиная. Руперт играет в шашки с королем. Он в новом костюме.

Р у п е р т. Сидит хорошо.

К о р о л ь. Расскажи мне, с чего начался спор.

Р у п е р т. Не знаю. Ведь стоит мне только начать, и я не могу остановиться.

К о р о л ь. Ты слишком много размышляешь.

Р у п е р т. Ничего не могу поделать.

К о р о л ь. Ты должен больше играть.

Р у п е р т. С кем мне играть?

К о р о л ь. Разве у тебя нет друзей? Мальчиков твоего возраста?

Р у п е р т. Мне скучно с ними.

К о р о л ь. Почему?

Р у п е р т. Все они думают только о суперменах, ковбоях.

К о р о л ь. Что в этом плохого?

Р у п е р т. Я ненавижу суперменов.

К о р о л ь. Слишком многое ты ненавидишь!

Р у п е р т. Я не ненавижу вас.

К о р о л ь. Как бы то ни было, ты должен вернуться в свою школу. Ты не можешь здесь остаться. Особенно в качестве принца Руперта. Я вынужден был сказать тем джентльменам правду.

Р у п е р т. Вы не сказали им мою фамилию?

К о р о л ь. Я не знаю, как тебя зовут.

Р у п е р т. Нет, знаете. Руперт.

К о р о л ь. Руперт, а дальше?

Р у п е р т. Мэкеби.

К о р о л ь. Мэкеби! Шотландец! Не удивительно, что ты бунтовщик!

Р у п е р т (*смотрит на доску*). Вы так пошли?

К о р о л ь. Другого хода нет.

Р у п е р т. Превосходно. (*Одну за другой снимает шашки короля.*)

К о р о л ь. Хм. Расставь снова. Сыграем еще раз.

Р у п е р т (*смотря в сторону спальни*). А где мистер Джоум?

К о р о л ь. Он поехал в банк за моими проектами.

Р у п е р т. Джентльмены заинтересовались ими?

К о р о л ь. Нет, они сказали, что у них есть свои проекты такого же рода.

Р у п е р т. А-а!

Телевизионный экран.

Д и к т о р. Добрый день! Начинаем нашу вторую телевизионную передачу, посвящен-

ную заседаниям комиссии конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, которые происходят в федеральном здании в Нью-Йорке.

Зал суда. Аппараты телевидения и кинохроники приводятся в готовность. Члены комиссии и секретари уже заняли свои места.

Голос диктора. Эти расследования имеют целью разоблачение коммунизма во всех областях нашей американской жизни. Комиссия уже допрашивала ученых, педагогов, священнослужителей, писателей и актеров.

Один из членов комиссии пудрит свое лицо. Появляется кое-кто из публики. Член комиссии отдает пуховку и зеркальце гримеру.

Голос диктора. Но позволим себе сначала немного юмора. Расследователи с удовольствием следуют примерам Голливуда. Они стремятся придать своим лицам фотогеничность, прежде чем появиться на телеэкранах... А теперь перейдем к более серьезным делам. Расследование продолжается. Председатель допрашивает сейчас свидетеля.

Зал суда. На месте, отведенном для свидетелей, стоит Деркин. Секретарь встает из-за стола.

Секретарь. Поднимите правую руку. Клянетесь ли вы говорить правду, всю правду и ничего, кроме правды?

Деркин. Клянусь.

Секретарь. Назовите ваше имя, пожалуйста.

Деркин. Джеймс Деркин.

Секретарь. Профессия?

Деркин. Школьный учитель.

Следователь. Мистер Деркин, были ли вы когда-нибудь членом коммунистической партии?

Деркин. Да, был, сэр. Я вступил в коммунистическую партию в 1940 году, вышел из нее в 1950 году.

Следователь. Встречались ли вы в 1940 году с мистером и миссис Мэкеби, школьными преподавателями?

Деркин. Встречался, сэр.

Следователь. Мистер и миссис Мэкеби, встаньте!

Они встают позади Деркина.

Следователь (*Деркину*). Посмотрите на этого мужчину и на эту женщину. Это те самые Мэкеби, с которыми вы встречались в 1940 году?

Деркин. Это они, сэр.

Следователь. Вспомните, состояли ли они в то время членами коммунистической партии?

Деркин. Состояли, сэр.

Следователь. Это все, мистер Деркин.

Председатель. Мистер Мэкеби, займите свидетельское место.

Деркин уходит. Мэкеби становится на его место.

Голос диктора. На допросе Мэкеби признался, что был коммунистом, но заявил, что...

Гостиная короля. Король и Руперт слушают диктора.

Голос диктора. ...он вышел из партии пять лет назад. Когда его попросили дать сведения относительно других членов партии, Мэкеби отказался отвечать.

Зал суда.

Председатель. Мистер Мэкеби, если вы не ответите, вам будет предъявлено обвинение в неуважении к власти.

Мэкеби. Я отвечу на все вопросы, касающиеся меня самого, но было бы против моей совести называть имена других людей или доносить на них.

Председатель (*стучит молоточком*). Комиссия обвиняет свидетеля в неуважении к конгрессу. Уведите его!

Мэкеби. А я обвиняю эту комиссию в разжигании холодной гражданской войны, ненависти и...

Два полицейских стаскивают Мэкеби со свидетельского места.

Руперт. Его широко открытые глаза полны страдания.

Голос диктора. Джеймс Мэкеби обвиняется теперь в неуважении к власти. Если его признают виновным, то он получит минимум год по каждому пункту обвинения. Кей Икс Пи Эй будет сейчас снова передавать популярную музыку.

Руперт закрывает лицо руками, опускает голову на стол. Король сочувственно смотрит на него, гладит по голове.

Король. Ну, ну, Руперт! Вот, возьми! (*Дает ему свой носовой платок.*)

Руперт. Что мне делать?

Король. Оттого что ты не будешь ходить в школу, легче не станет. Давай я отвезу тебя обратно на машине. Завтра приеду повидаться с тобой.

Руперт. Обещаете?

Король. Обещаю.

Стук в дверь. Король встает, идет к двери и отпирает ее. На пороге стоит судебный исполнитель.

Король. Чем могу быть вам полезен?

Судебный исполнитель. Я разыскиваю Руперта Мэкеби, сэр.

Король. Войдите.

Судебный исполнитель (*входя*). Благодарю вас, сэр. (*Увидев Руперта.*) А, так вот ты где!

Король. Что случилось?

Судебный исполнитель. Ровно ничего, сэр. Просто мальчик удрал из школы, и я пришел, чтобы забрать его туда.

Король. А если я освобожу вас от этой заботы и сам отвезу мальчика?

Судебный исполнитель. Я был бы очень обязан вам, сэр, но у нас есть приказ.

Король (*кладя руку на плечо Руперта*). Может быть, ты хочешь, чтобы я поехал с тобой?

Руперт (*поднимаясь*). Со мной ничего не случится, сэр.

Судебный исполнитель (*обнимает его за плечи*). Конечно, с ним ничего не случится. Мы не собираемся съесть его.

Руперт (*королю*). Помните, что вы мне обещали?

Король. Помню. Завтра я заеду.

Судебный исполнитель. Ну, хорошо, сынок, пошли.

Идет с Рупертом к двери, открывает ее. Оборачиваются на голос короля.

Король. Да, одну минутку! Здесь еще остались твои вещи, Руперт. (*Берет со стула одежду Руперта, подает ему пальто.*) Надень свое пальто.

Судебный исполнитель. Я возьму остальное, сэр.

Король (*передает ему одежду*). Вот, благодарю вас.

Судебный исполнитель. Благодарю, сэр. Пошли, сынок!

В дверях Руперт оборачивается.

Руперт. Спасибо. Спасибо за все.

Руперт выходит первым в коридор, за ним следует судебный исполнитель. Король закрывает дверь, возвращается к столу. Берет в руки платок, который давал Руперту, задумчиво смотрит на него.

Телевизионная студия. Входит диктор и усаживается за свой стол. Автор передачи поднимается из-за другого стола и садится рядом с ним. В контрольной будке готовятся начать передачу.

Диктор. Добрый вечер. Что там у вас для «Последних известий»?

Автор. Мистер и миссис Мэкеби обвиняются в неуважении к конгрессу.

Диктор. Кого интересуют какие-то школьные преподаватели!

Автор. Только что отыскался их пропавший десятилетний сын.

Диктор. Ну, от этой новости тоже земля не перевернется!

Автор. Его нашли у короля Шэдоу в отеле «Риц».

Диктор. Что?! Стойте!.. Да, здесь можно кое-что состряпать! Безусловно!

Номер короля. Стол, сервированный для чая.

Официант. Это все, сэр?

Король (*расхаживает по комнате*). А где горячая вода?

Официант. Извините, сэр.

Идет к двери и встречается с входящим Джоумом. Король уже сидит за столом и намазывает на хлеб масло.

Джоум (*подходя к королю*). У меня странное чувство, будто за мной следят.

Король. Это все ваше воображение.

Джоум. Надеюсь. Где мальчик?

Король. Ушел.

Джоум. Прекрасно! (*Кладет пальто на диван.*)

Король. За ним приходил судебный исполнитель.

Джоум. Сюда?

Король. Да, сюда. Присаживайтесь и выпейте чаю.

Джоум (*приносит стул*). Ой-ой! Я очень хотел бы, чтобы этого не произошло.

Король. Почему?

Джоум (*садясь*). Арестован здесь!

Король. Он не был арестован.

Джоум. Но газеты раздуют из этого опасную историю.

Король. Абсурд! Что им известно?

Джоум. Им известно все. (*Поворачивается и смотрит на дверь.*) Не исключено, что и сейчас нас подслушивают.

Король. Вы становитесь понемногу истериком.

Король встает, идет к двери и быстро ее открывает.

Коридор. Идут девушка и пожилая женщина. Когда король внезапно выскакивает



из своей двери, девушка испуганно вскрикивает. Король возвращается в комнату и встает позади стула Джоума.

К о р о л ь. Ну, убедились? Я вел себя, как настоящий болван!

Д ж о у м. Простите. Я не паникер, но если газетчики как-нибудь пронюхают, что мальчик был здесь...

К о р о л ь. Который час?

Д ж о у м (*смотрит на часы*). Пять часов.

К о р о л ь. Включите передачу. Мы как раз услышим «Последние известия».

Король садится за стол и наливает себе чай. Джоум включает телевизор, затем садится рядом с королем.

Г о л о с д и к т о р а. Добрый день всем американцам и американкам и всем судам в море. Руперт Мэкеби, сын мистера и миссис Мэкеби, школьных преподавателей, обвиняемых в неуважении к конгрессу, был обнаружен сегодня в отеле «Риц», где скрывался с момента своего исчезновения.

Король берет кувшинчик с молоком.

Г о л о с д и к т о р а. Сенсационное развитие событий после ареста мальчика доказывает наличие сложной связи с обвиняемыми одного свергнутого монарха, который, как утверждают, находится на жаловании у коммунистов.

Телевизионный экран.

Д и к т о р. Последние события раскрыли существование самой грандиозной международной организации атомных шпионов, о которой когда-либо приходилось слышать.

Король и Джоум.

Г о л о с д и к т о р а. Наш корреспондент в сотрудничестве с агентами тайной полиции идет по следу этих иностранных заговорщиков, чтобы привести их на скамью подсудимых.

Король ставит на стол чайник для заварки и берет варенье.

К о р о л ь. Уф!

Г о л о с д и к т о р а. Как долго мы...

Король продолжает держать в руках вазочку с вареньем.

Г о л о с д и к т о р а. ...американцы и американки, будем продолжать оказывать гостеприимство...

К о р о л ь. Выключите! Выключите!

Накладывает ложечкой варенье в чайную чашку.

Г о л о с д и к т о р а. ...этим иностранным заговорщикам?..

К о р о л ь. Нет слов, насколько все это глупо!

Г о л о с д и к т о р а. ...Как долго мы...

К о р о л ь. Король — коммунист! Ха! Абсурд!

Джоум трясущейся рукой берется за чайник с заваркой. Он пытается налить чаю, но руки слишком сильно дрожат, и он ставит чайник на стол.

К о р о л ь. Джоум, вы нервничаете. Дайте я это сделаю. Дайте я налью.

Д ж о у м. Нет, я не нервничаю, нет, нет, нет.

К о р о л ь. Конечно, вы нервничаете. Вы... вы... вы не соображаете, что делаете. (*Берет чайник; как и Джоум, тоже льет мимо; ставит чайник на стол.*) Са... сахар?

Д ж о у м. Д... д... д... д... два куска.

К о р о л ь (*берет сахарницу*). Вы заикаетесь.

Д ж о у м. Я з...з...з...з... заикаюсь? Н... н... нет!

Стук в дверь. Король так пугается, что его рука судорожно подкидывает сахарницу, и из нее вылетают кусочки сахара.

Д ж о у м (*вставая*). Во... во... во... во...

Входит официант, неся горячую воду.

О ф и ц и а н т. Горячая вода, сэр.

Д ж о у м. Войдите!

Официант ставит чайник с водой на стол и уходит.

Джоум поворачивается к королю.

К о р о л ь. Лучше всего будет, пожалуй, позвонить Грину, адвокату.

Джоум идет к телефону. Король встает из-за стола.

Д ж о у м (*в трубку*). «Плаза» 7—20—30, пожалуйста.

Король взволнованно смотрит на Джоума, потом на дверь. Идет к двери, открывает ее.

Коридор. Король появляется в дверях, когда из-за поворота коридора выходит какой-то неизвестный. Король оборачивается к нему, но неизвестный успевает отпрянуть обратно как раз вовремя, чтобы его не заметили. Король делает несколько шагов по коридору. Неизвестный снова выходит из-за угла. Король поворачивается, видит его и спешит к своему номеру. Неизвестный быстро идет по коридору за королем.

Номер короля. Король входит и запирает дверь. Прислоняется спиной к двери, прижимает руку ко рту.

Д ж о у м (*у телефона*). Алло! Алло! Это контора адвоката Грина? Мистер Грин? Одну минутку, пожалуйста. Его величество хочет поговорить с вами. (*Королю.*) Мистер Грин у телефона, ваше величество.

Король все еще стоит, прижавшись спиной к двери.

К о р о л ь. Там снаружи какой-то человек.

Еле передвигая ноги, он идет через комнату. Берет трубку, которую ему протягивает Джоум.

К о р о л ь. Алло! Это говорит король Шэдоу.

Г р и н (*у телефона*). Не говорите слишком многого по телефону.

К о р о л ь (*у телефона*). Вы слушали «Последние известия»?

Г р и н. Да. Лучше всего, если вы немедленно приедете ко мне.

К о р о л ь. Понимаю.

Г р и н. Будьте осторожны и не берите ни от кого никаких бумаг.

К о р о л ь. Бумаг?

Г р и н. Да. Я не хочу, чтобы вам вручили судебную повестку до того, как вы повидаетесь со мной.

К о р о л ь. Хорошо. (*Опускает трубку.*)

Джоум стоит около дивана, король подходит к нему.

К о р о л ь. Мы должны ехать немедленно.

Д ж о у м. Прекрасно.

Они берут свои пальто с дивана. Джоум помогает королю одеться.

К о р о л ь (*надевая шляпу*). Горизонт чист?

Д ж о у м. Он все еще там.

К о р о л ь. Я могу попытаться исчезнуть по пожарной лестнице.

Д ж о у м. Нет, у меня другая мысль. Вы наденете мою шляпу, а я надену вашу.

К о р о л ь (*помогая Джоуму надеть пальто*). Подождите секунду. У меня в голове все перепуталось. Я буду кем?

Д ж о у м. Вы будете я, а я — вы. Мы только поменяемся шляпами.

К о р о л ь. А-а! Очень хорошо! Возьмите. (*Они меняются шляпами.*) Я похож на вас?

Стук в дверь. Король и Джоум оборачиваются.

Д ж о у м. Кто там?

Г о л о с Э н н. Это я, Энн!

Джоум открывает дверь и впускает Энн.

Э н н. Вы слушали эту передачу?

К о р о л ь. Да. Мы едем сейчас повидаться с адвокатом.

Э н н. Это заставило всю мою американскую кровь закипеть от возмущения.

К о р о л ь. Там за дверью человек, поджидающий меня, чтобы вручить судебную повестку.

Э н н. Об этом не беспокойтесь. Я возьму его на себя. Я выйду первая, отвлеку его разговором, а вы сможете незаметно пройти.

К о р о л ь. Отлично! Идите.

Энн открывает дверь и выглядывает. Из-за угла коридора появляется неизвестный.

Э н н. Алло! (*Подходит к неизвестному.*) Да это же Гарри!

Н е и з в е с т н ы й. Меня зовут не Гарри.

Э н н. А как же?

Н е и з в е с т н ы й. Ирвинг.

Э н н. Ну, конечно, Ирвинг!

Она берет его за лацканы пальто и поворачивает так, что он не может видеть происходящее в коридоре.

Э н н. Как дела?

Джоум выходит из номера, подает знак королю, и они оба идут по коридору к лифту.

Н е и з в е с т н ы й. Я вас не знаю.

Э н н. Не шутите, протрите свои очки!

Неизвестный оборачивается, видит короля и Джоума и бежит за ними.

Г о л о с Э н н. Эй!

Король и Джоум ожидают лифт. Король поворачивается, видит спешащего к ним неизвестного и устремляется вниз по лестнице. Джоум пытается задержать неизвестного. Останавливается лифт. Неизвестный отталкивает Джоума и входит в лифт. Джоум подбегает, но дверь лифта захлопывается перед самым его носом.

Вестибюль отеля. Король бегом спускается по лестнице. Открывается дверь лифта, и из него выходит неизвестный. Они вместе идут



вперед, потом замечают друг друга. Король увертывается и скрывается в толпе.

Король пробирается сквозь толпу, преследуемый неизвестным. Он первым достигает вращающейся двери, за ним в другой отсек двери попадает неизвестный. Они описывают полный круг, затем еще круг.

Неизвестный останавливает дверь и протягивает королю книжечку для автографов.

Король. Пожалуйста.

Они поочередно выходят из двери.

Король. Ну давайте! Только скорее, прошу вас!

Король берет у неизвестного его книжечку и расписывается. С разных сторон подбегают девочки-подростки, окружают короля и суют ему свои книжечки для автографов.

Девочки. Вот он!.. Его величество король Шэдоу!.. Дайте мне ваш автограф!..

Король. Не все сразу, пожалуйста!.. Хорошо, хорошо.

Король делает подписи в книжечках. Подходит какой-то человек и протягивает ему конверт.

Человек. Ваше величество король Шэдоу?

Король. Да. (*Берет конверт, расписывается и хочет возвратить его.*) Вот и вам автограф.

Человек. Все в порядке. Вы можете оставить его себе. (*Уходит.*)

Король смотрит на конверт, затем вслед ушедшему.

Из печатных машин выходит поток газет.

Первая страница «Нью-Йорк экспресс» с портретом короля и заголовком: «Королю Шэдоу вручена повестка в суд».

Школа для мальчиков. Руперт стоит посреди комнаты. Его допрашивают три агента.

Агент. Не бойся, сынок! Бояться нечего. Мы пришли просить тебя помочь твоим родителям. Все, что мы хотим, это узнать имена некоторых их друзей. Если ты это сделаешь, мы поможем твоим родителям.

Контора Грина. Король и Грин сидят у письменного стола.

Грин. Ваше величество, прежде всего вам надо отстаивать свои права и требовать неприкосновенности, которая является прерогативой вашего королевского сана.

Король. Неприкосновенности — от чего?

Грин. Этого я не знаю, но намерен выяснить. Если вам зададут кардинальный вопрос, коммунист вы или были когда-нибудь коммунистом, тогда опять же настаивайте на прерогативах своего сана.

Король. Но такой вопрос абсурден!

Грин. В наши дни вообще творится много абсурдного, ваше вели... (*встает, подбегает к окну*). Господи! Без двенадцати десять! Мы не должны опоздать, иначе они выдвинут обвинение в неуважении к конгрессу. Прошу вас, ваше величество, надо спешить.

Он бежит к двери и открывает ее, держа в руках шляпу. Король следует за ним, и они выходят в коридор. Останавливаются в ожидании лифта.

Лифтер открывает дверцу, выпускает пассажиров. Грин и король входят.

Грин. Нет, подождите! Я забыл портфель! Поезжайте вперед, не ждите меня! Я приеду на такси. Ведь вам, именно вам, нельзя опаздывать!

Грин выходит из лифта. Лифтер закрывает дверцы. Король стоит в углу, рядом на стене свешивается брандспойт свернутого пожарного шланга. Король машинально засовывает в брандспойт указательный палец правой руки.

Лифтер вынимает из кармана сложенную газету и берет из-за уха карандаш. Король обнаруживает, что не может вытащить палец из брандспойта. Он взглядывает на лифтера и, пытаясь высвободить палец, стаскивает часть шланга со стены на пол. Снова смотрит на лифтера, погруженного по-прежнему в газету.

Король продолжает бороться с брандспойтом. Он прижимает шланг ногой, но все его

усилия оказываются тщетными. Пытается уложить на место сползший на пол шланг. Сворачивая шланг, запутывается в нем левой ногой. Звонок. Лифтер смотрит на щиток, откладывает газету и останавливает лифт. Входят пассажиры и смотрят на короля, продолжающего возиться со шлангом, но никак не комментируют происходящее. На следующем этаже входит много новых пассажиров.

Лифтер. Осторожнее! Пройдите подальше в кабину, пожалуйста!

В переполненном лифте король отчаянно пытается освободиться от шланга. Внезапная остановка лифта заставляет короля толкнуть стоящую впереди женщину.

Женщина (*оборачивается*). Послушайте!

Вместо извинения король приподнимает шляпу. Пассажиры выходят из лифта.

Лифтер. Нижний этаж! Прошу всех выйти!

В лифте остается один король, запутавшийся в шланге. Наконец лифтер это замечает.

Лифтер. Что это?

Король. Я здесь слегка запутался.

Лифтер. А как вы вообще сумели в это впутаться?

Король. Это мое личное дело.

Лифтер. Подождите минутку. Разве вы не знаете, что не положено играть со шлангом? Давайте, я помогу вам. Поднимите ногу. (*Пытается распутать шланг.*) Нет, придется, наверное, еще немного снять.

Лифтер тянет вниз шланг, и тот разворачивается еще больше. Он перебрасывает шланг через голову короля, затем через его руку.

Лифтер. Просуньте сюда голову. Теперь руку...

Король. Нет-нет! Мешает моя трость.

Лифтер. Подождите! Давайте сюда трость! (*Берет ее.*) Теперь так...

Король (*стонет*). Что вы делаете!.. Не так!

Лифтер. Нет, так! Смотрите, вы должны... Дайте-ка мне брандспойт!

Король. Я не могу отдать вам брандспойт. Мой палец в нем застрял!.. Вы сделали в десять раз хуже... Вот, надо...

Лифтер. Просуньте вашу руку через...

Король. Осторожнее! Осторожнее с моей шляпой!.. Нет, так не пойдет! Совсем не так!.. Мой дорогой... мой дорогой юноша...

Пассажиры входят в лифт.

Лифтер. Дайте сюда вашу руку.

Король. Нет, нет, у вас так ничего не получится!

Лифт теперь полон пассажиров.

Лифтер. Выпутывайтесь тогда сами! Я должен поднимать лифт.

Лифтер проталкивается вперед, дверцы лифта закрываются.

Пассажиры выходят из лифта. Один из мужчин пытался помочь королю.

Мужчина. Прощай, братец! Мне надо выходить.

Король. Спасибо!

В лифт входит Грин.

Грин. Что случилось?

Король. Слишком долго объяснять.

Грин кладет на пол портфель и начинает помогать королю.

Лифтер. Он засунул палец в брандспойт и теперь не может его вытащить.

Грин. О господи! Мы опоздаем. (*Поворачивается к лифтеру.*) Вы не можете ехать быстрее?





Л и ф т е р. Вы что, спятили?

Г р и н (*королю*). Повернитесь!

К о р о л ь. Нет, не тяните здесь!

Г р и н (*распутывая витки шланга*). Вот, дайте мне разобраться в них.

Несколько человек смотрят, как король и Грин пытаются распутать шланг. Дверцы лифта открываются.

Л и ф т е р. Нижний этаж! Прошу всех выйти!

Г р и н. Я разобрался! Теперь поднимите ногу! Поднимите ногу!..

Грин вытаскивает ногу короля из последнего витка.

Пассажиры выходят. Другие пассажиры ждут, чтобы войти.

Л и ф т е р. До сих пор никак не разрешите эту проблему? Что ж, поедем снова! Придется вам совершить еще один рейс.

Г р и н. Одну минутку, пожалуйста!

Л и ф т е р. Я не могу ждать.

Г р и н. Хорошо! Тогда мы возьмем шланг с собой.

К о р о л ь. Да!

Король выбегает с брандспойтом в руках.

Л и ф т е р. Эй, так нельзя! Это собственность пожарной охраны!

Г р и н. А что прикажете нам делать? Ездить вверх и вниз весь день?

Грин хватает кишку шланга, волочащуюся по полу, и выбегает из лифта. Конец шланга отрывается от держателя на стене.

Л и ф т е р. Эй, так нельзя!

Г р и н. Мы вернем его обратно.

Король бежит через вестибюль мимо пораженной публики. Шланг вьется следом за ним, поддерживаемый Грином. Они выбегают на улицу.

Г р и н. Где ваша машина?

К о р о л ь. Вы же сказали, что вызовете свою!

Г р и н. Забыл! Эй, такси! (*Подъезжает такси.*) Смотрите, как нам повезло! (*Садятся в машину.*) Не разрешайте им только обвинить себя в неуважении к конгрессу! Что угодно, только не это! Я не хочу, чтобы вас обвинили в неуважении к конгрессу.

Такси трогается. Вышедший из отеля человек, наступив на конец шланга, который тянется за такси, падает навзничь. Такси уезжает.

Улица. Подъезжает такси. Из него выходят король и Грин, все еще таща за собой шланг. Грин захлопывает дверцу, расплачивается с водителем и идет за королем. Такси отъезжает.

Здание. Король и Грин бегут по лестнице. Грин, поскользнувшись, падает, встает, бежит наверх и снова падает.

Вестибюль. Вбегает король. Его палец все еще в брандспойте, шланг волочится хвостом позади.

Король пробегает через вестибюль к входу в зал заседаний.

С т р а ж н и к. Игорь Шэдоу из Эстровии?

Переполненный зал заседаний. Аппараты телевидения и кинохроники. Король вбегает и встает на место для свидетелей.

К о р о л ь. Здесь!

С е к р е т а р ь. Поднимите правую руку! Клянетесь ли вы говорить правду, всю правду и только правду?

Король подчиняется и поднимает вверх вместе с рукой брандспойт.

С е к р е т а р ь. Эй! Что это?

Председатель стучит молоточком. Хохот публики.

В вестибюле пожарные видят волочащийся по полу шланг.

П о ж а р н ы й. Пожар! Давайте тревогу! Быстрее!

Зал заседаний.

П р е д с е д а т е л ь (*стучит молоточком*). Что это за глупости?

К о р о л ь. Мне очень жаль! Мой палец застрял в наконечнике пожарного шланга, и я вынужден был притащить весь шланг с собой!

Хохот публики.

Вестибюль. Пожарник соединяет конец волочащегося по полу шланга с другим шлангом.

Зал заседаний.

Хохот. Стук молоточка.

Председатель. Комиссия обвиняет этого свидетеля в неуважении к конгрессу!

Король. С вашей стороны это совсем не по-джентльменски!

Брандспойт наконец срывается с руки короля, так как из него забила мощная струя воды. Визг в зале, смех. Вода бьет по членам комиссии и секретарям. Крики и смех продолжаются, когда в дверях появляется Грин.

Грин. Что случилось?

Король поворачивается к Грину, и весь напор воды приходится на его долю. Крики, смех.

Поток газет льется из печатных машин. Полоса «Ивнинг геральд» с портретом короля и заголовком: «Король Шэдоу доказывает, что он является дружественным свидетелем». Полоса «Обсервер» с другим портретом короля и заголовком: «С короля снято обвинение в коммунизме».

Номер короля в отеле. Джоум выходит из спальни в сопровождении посыльного, который тащит багаж. Звонок телефона. Джоум поднимает трубку. Выходит второй посыльный. Оба останавливаются около Джоума.

Джоум. Алло!.. А, благодарю вас! (*Опускает трубку.*)

Посыльный. Это все пойдет самолетом?

Джоум. Эти — самолетом, а большие чемоданы пойдут багажом.

Посыльные уходят.

Джоум подходит к королю, который, стоя, пьет кофе.

Джоум. Мисс Кей поднимается сюда. (*Смотрит на часы.*) Не забывайте, сэр, что осталось мало времени, если вы хотите навестить мальчика.

Звонок. Джоум открывает дверь и впускает Энн.

Энн. Доброе утро. Я пришла попрощаться. Я очень хотела бы поехать на аэродром, но у меня через полчаса передача.

Король. Ах, вот как! (*Гладит ее пальто.*) М... ммм... Кто подарил вам его?

Энн. Простите?

Король. М-да... Джоум, вы не спуститесь вниз, чтобы уплатить по счету?

Джоум. Уже уплачено, ваше величество.

Король. Тогда заплатите снова.

Джоум. А, конечно! Хорошо!

Все смеются. Джоум уходит. Энн бросается к королю и обнимает его.

Энн. Милый, как мне не хочется, чтобы ты уезжал! Почему ты не останешься?

Король. Жизнь здесь чересчур сумасшедшая.

Энн. Не суди по тому, что происходит сейчас. Это просто переходное время. Очень скоро все это кончится.

Король. Может быть, но лучше я пережду это время в Европе.

Энн. Но вся эта история с комиссией по расследованию сделала тебя самым популярным человеком в Америке! Теперь перед тобой любой путь открыт.

Король. Я уже избрал его — обратно, на континент!

Звонок. Король открывает дверь. Входит посыльный.

Посыльный. Телеграмма, сэр!

Король. Спасибо. (*Шарит в кармане.*)

Посыльный. Нет, не надо, сэр! Я уже все получил. (*Уходит.*)

Король. Прости! (*Распечатывает телеграмму.*) Хм... От королевы. Она решила не давать развода.

Энн. Ты доволен этим?

Король. Не знаю. Может быть.

Энн. Где она?

Король. В Париже.

Энн. Почему бы тебе не остаться и не позвать ее сюда?

Король. Хм... А ты будешь рядом?

Энн. Ну, дорогой, ты же знаешь, что мы не так уж много значим друг для друга.

Король. Ты верна себе — не упустишь возможности сказать мне какую-нибудь неприятность.

Телефонный звонок. Король поднимает трубку.

Король. Алло!

Голос Джоума. Вам надо немедленно выезжать, сэр, если вы хотите посетить этого мальчика.

Король. Хорошо.

Кладет трубку и подходит к Энн.

Король. Прощай, Энн!

Энн. О!

Король. Береги себя. Ты знаешь, что я... что я очень люблю тебя.

Энн. Я буду скучать по тебе, дорогой!

Они обнимаются.

Король. Если бы я был только на двадцать лет моложе!

Энн. Да... Тебе лучше вернуться к своей королеве.

Король. Хм...

Энн. Пошли. Ты опоздаешь!

Они выходят.

Голос Энн. Не забудь шляпу!

Король вбегает обратно, хватает шляпу со стола.

Школа. Кабинет директора мистера Мастерса. Открывается дверь, секретарь впускает короля и Джоума.

Секретарь. Сюда, ваше величество!

Король. Здравствуйте!

Мастерс. Здравствуйте, сэр! (*Пожимают друг другу руки.*) Не угодно ли присесть?

Король (*садясь*). Спасибо.

Мастерс. Господин посол!

Джоум. Благодарю вас.

Мастерс. Прикажете позвать мальчика сюда?.. Слушаюсь!

Мастерс садится тоже, повернув свое кресло лицом к королю. Король кладет на стол принесенный им пакет.

Король. Как чувствует себя мальчик?

Мастерс. Бедняжке пришлось многое пережить, но зато его родители освобождены из тюрьмы.

Король. Но мне казалось, что их приговорили к двухгодичному заключению?

Мастерс. Да, приговорили. Но комиссия сочла возможным считать приговор условным, и поэтому их выпустили.

Король. Вот оно что!

Мастерс. И благодарить за это они должны мальчика. Родители вели себя глупо, упрямились и выгораживали других. К счастью, мальчик согласился сотрудничать.

Король. Сотрудничать?..

Мастерс. В общем, все разрешилось к лучшему.

Король. Понимаю.

Открывается дверь, входит Руперт.

Мастерс. А вот и он! Руперт, тут кое-кто пришел повидаться с тобой.

Король (*улыбаясь*). Здравствуй, Руперт!

Руперт не отвечает на его улыбку.

Король. Я привез тебе игрушки и одну или две вещицы, которые, надеюсь, понравятся тебе.

Руперт улыбается и кивает головой.

Мастерс встает, подходит к Руперту и кладет ему руку на плечо.

Мастерс. Вы не находите, что он отлично выглядит? Конечно, у нас еще сохранились плохое настроение и всякие сомнения, не так ли Руперт? Но я все время повторяю, тревожиться ему не о чем. Мы считаем Руперта героем и патриотом. Мы все здесь очень гордимся им.

Руперт закрывает лицо руками и рыдает. Король встает и подходит к нему.

Король. Успокойся, Руперт.

Король обнимает Руперта, тот прижимается к нему, продолжая рыдать.

Король. Когда закончится вся эта история, я приглашу тебя и твоих родителей к себе в гости.

Руперт (*плача*). Вы обещаете?

Король. Обещаю.

Руперт не перестает плакать. Мастерс подходит к ним.

Мастерс. Бедный паренек! Я думаю, что путешествие пошло бы ему на пользу. Но, конечно, тут будут всякие трудности.

Король. Будем надеяться, эти трудности скоро кончатся.

Мастерс. Надеюсь, сэр!

Король. Мы все надеемся!

Руперт плачет. Король успокаивающе похлопывает его по спине.

Король. Ну, не надо так горевать!

Кабина самолета. Король и Джоум просматривают журналы.

Самолет пролетает над Нью-Йорком.

Основные роли в фильме исполняли:

Король Шэдоу — Чарльз Чаплин
Посол Джоум — Оливер Джонстон
Энн Кей — Доун Эдамс
Руперт Мэкеби — Майкл Чаплин

Григорий АЛЕКСАНДРОВ

От «Доброго короля» до «Короля в Нью-Йорке»

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Чарльз Чаплин никогда еще не публиковал своих сценариев, считая, что комедия, записанная на бумаге, не может дать представление о фильме, снятом на пленку, в котором решающее значение имеют действие, мимика, пластическая выразительность.

— Мои сценарии не годятся для печати,— говорит Чаплин.— Я не пишу литературные варианты, я пишу рабочие сценарии.

Мне довелось видеть рабочий сценарий фильма «Король в Нью-Йорке» на письменном столе Чаплина. В нем было, пожалуй, более семисот страниц. Я схватился за голову, а Чаплин сказал:

— Сценарий написан, но он еще далеко не окончен.

Напечатанный в этом и предыдущем номерах журнала «Искусство кино» материал является монтажной записью фильма, которая была сделана в английской киностудии «Шеппертон» в 1957 году. Тот, кто записывал этот фильм, протокольно фиксировал все, что видно и слышно на экране, но эта запись, конечно, не дает полного впечатления о фильме.

Мне хочется рассказать хотя бы вкратце историю создания фильма, свидетелем которой мне частично довелось быть.

Первый раз я узнал о намерении Чаплина поставить новую картину, когда в 1952 году прочел в в римской газете следующие строки:

«Агентство АНС передает из Парижа: Чарли Чаплин заявил, что в настоящее время он усиленно работает над своим новым фильмом под названием «Добрый король». Монарх, выведенный в фильме Чарли Чаплина, хотел бы сделать народ счастливым, дав ему возможность «обогревать» страну с помощью атомной энергии, что обеспечило бы вечное лето, свежие фрукты и овощи в течение всего года. Однако король вступает в конфликт со своим премьер-министром, и поскольку он не пошел на уступки, то был низложен и вынужден бежать в Швейцарию, где попытался стать обыкновенным человеком, как и все другие...»

Мне показалось, что авторы такого изложения либо плохо поняли замысел чаплиновского фильма, либо умышленно исказили его.

В то время на страницах буржуазной печати вокруг имени Чаплина бушевали страсти. На экранах шел его последний фильм «Огни рампы». Критики, увидев на экране вступительные титры: «Чарующие огни рампы... старики должны оставить их, когда приходят молодые», — сделали вывод, что это последний фильм великого артиста. Они усмотрели в образе клоуна Кальверо автопортрет Чаплина, который якобы тоже потерял дар смешить людей. Появились статьи под кричащими заголовками: «Прощай, маленький человек!», «Чаплин подвел черту под своей творческой деятельностью», «Конченый человек», «Запуганный человек», «Слишком старый человек» и т. д. А некоторые американские «знатоки» утверждали, будто «кризис» творчества Чаплина возник потому, что он покинул Америку, и будто без Голливуда ему ничего больше не удастся сделать...

Фашиствующая организация Американский легион проводила кампанию за запрещение фильма «Огни рампы». Газеты требовали, чтобы «эмигрант Чаплин не смел больше ступить ногой на землю США». Реакционеры вопили, чтобы Соединенные Штаты раз и навсегда избавились от Чаплина, который «вот уже полстолетия своими фильмами подрывает моральные устои Америки».

«То, что Чарли Чаплина публично оклеветали в Америке, не удивительно, — писал Рене Клер. — Удивительно, что американская общественность не организовала протеста в его защиту. Это показательно не для Чаплина, а для США».

Какое отношение все это имеет к фильму «Король в Нью-Йорке»? Прямое и непосредственное. Я убедился в этом, когда встретился с Чаплином после двадцатидвухлетней разлуки.

В конце 1953 года мне довелось участвовать в месячнике англо-советской дружбы. Неожиданно я получил от Чаплина телеграмму из Парижа. Он писал, что приезжает в Лондон и назначает свидание 7 декабря в отеле «Савой».

Прежде чем открыть дверь его комнаты, я многое передумал. И прежде всего попытался представить себе, каким стал Чаплин после всех драматических происшествий в его жизни, перенесенных им оскорблений.

Я ожидал многого, но совсем не того, что увидел. Он сам открыл дверь, и его молодые, веселые, задорные голубые глаза, его обаятельная, светлая улыбка излучали радость и молодость.

— Я никогда не чувствовал себя таким свободным, таким вдохновенным, как после разрыва с ними, — сказал мне Чарли.

«Савойский вечер» мог бы составить содержание большого очерка, но я вынужден ограничиться темой восемьдесят первого чаплиновского фильма.

— Нет, он не будет называться «Добрый король», он будет называться «Безработный король», — возбужденно говорил Чаплин. — Представьте себе короля, который ничего не умеет делать и оказывается безработным. Он попадает в среду безработных и ищет заработка.

И Чаплин показывает, как король будет забивать гвозди, не умея обращаться с молотком, как он отбивает себе пальцы, ударяет молотком по голове, роняет молоток на ногу. Чаплин показывает, как король будет стоять в очереди на бирже труда, такой же голодный и замерзающий, как другие безработные. В конце концов короля сажают в тюрьму, и он оказывается в одной камере с коммунистами. Коммунисты объясняют королю абсурдность тех принципов, которых он придерживается в жизни, и король вынужден согласиться с ними.

Короля Августа (такое имя он носил сначала) обвиняют в коммунизме. Король — коммунист! Это нелепость, но разве вся реальная практика комиссии по расследованию антиамериканской деятельности не нелепость?..

И Чаплин рассказывает факты из своей личной жизни, о том, как его объявили «опасным человеком» за картину «Мсье Верду», как на него писались доносы, как устанавливались диктофоны в отелях, где он жил, как неотступно следили за ним агенты ФБР, как фашиствующие организации устраивали провокации...

Жуткая картина преследований Чаплина в течение пятнадцати лет, обвинений его в преступлениях, которых он не совершал, раскрывалась в ироническом и порой даже веселом рассказе Чаплина.

Вспомнил он, как его вызвали в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности и как он согласился явиться только в своем, любимом миллионами зрителей образе: в котелке, с тросточкой, с усиками.

И мне вспомнилось, как во время «охоты за ведьмами» в Голливуде актер Роберт Тейлор кричал: «Если бы послушались меня, все коммунисты были бы высланы в СССР или в другие столь же непригодные для существования места. Чарльз Чаплин — опасная личность. Он считает себя очень сведущим в финансовых и военных делах, а на самом деле он не что иное, как окопавшийся антиамериканец...»

Адольф Менжу — тот самый, которого Чаплин сделал известным актером, сняв его в своем фильме «Парижанка», — заявил: «Коммунисты — это все те, у кого неамериканский образ мыслей. Следовало бы выслать всех коммунистов в пустыни Техаса или расстрелять на месте. А про себя скажу, что, если бы для защиты моей родины понадобилось переплыть Миссисипи, я немедленно научился бы плавать». Адольф Менжу потребовал смертной казни Чарли Чаплина.

Член палаты представителей расист Джон Ренкин с трибуны конгресса требовал немедленной высылки Чаплина, не желавшего принимать американского подданства.

Наиболее удивительное в нашей беседе с Чаплином было то, что самые страшные и отвратительные факты он переводил в эпизоды будущей комедийной картины, в которых образно разоблачал нелепости американского образа жизни. У него было желание высмеять то зло, те преступные нелепости, которые унижают светлую природу человека, которые делают невозможной, бессмысленной и никчемной жизнь в обществе, руководимом «сословием бешеных». И вместе с тем было ясно видно, как он любит американский народ, с каким большим уважением относится к прогрессивным деятелям американской культуры.

Вдруг он стал показывать эпизод из будущей картины: короля вызывают в комиссию по расследованию, в лифте король от волнения всовывает палец в пожарный брандспойт, и, когда лифт останавливается, он не может вынуть его. Ему приходится идти в комиссию с брандспойтом и тянуть за собой шланг.

Ему надлежит дать клятву, что он будет говорить правду, и для этого поднять руку. Король вынужден поднять руку вместе с брандспойтом.

В зале заседания хохот, в президиуме комиссии ярость.

А в это время пожарники решили, что кто-то побежал с брандспойтом, чтобы тушить пожар, и пустили воду. Вода выталкивает палец короля из брандспойта, и струя воды обливает, хлещет по мордам членов комиссии по расследованию. За «оскорбление власти» короля высылают в двадцать четыре часа из Нью-Йорка.

Чаплин уже тогда показал этот эпизод в отработанном виде, и он почти полностью вошел в будущий фильм. В этой сцене заседания страшной комиссии превращаются в нелепый балаган.

Чаплин рассказывал, что в то время некоторые деятели искусства и литературы испугались, отступили под напором реакции, стали трусами и доносчиками. Но я видел, что никакие угрозы не сломили самого Чаплина, что он оставался верен своим принципам. Он создавал фильм, пользуясь живым материалом жизни и фактами собственного опыта. Он

артистически переплавлял жизненную правду в правду художественную.

Озорной талант Чаплина находил в фактах отчаяния веселый оптимизм, в фактах страха — взрывы смеха, того смеха, которого боится «даже тот, кто уже ничего не боится на этом свете».

Через год я был у Чаплина в Швейцарии, в его новом доме в Веве, где он решил провести остаток жизни. На столах лежали открытые, с пометками книги Карла Маркса. «Изучаю для сценария», — сказал Чаплин. Он жаловался, что его все время отвлекают и не дают возможности закончить работу.

— Решил твердо: пока не закончу, не буду выходить из дома.

Я попытался утешить его и сказал:

— Зато быстро снимете. Ведь «Огни рампы» вы снимали всего пятьдесят дней.

— Да, хотел даже снять в сорок дней, но больше недели болел гриппом и задержался. — Чаплин задумался и добавил: — Но «Огни рампы» не комедия, а трагедия. Комедии я снимаю по три года.

Название «Безработный король» уже было изменено в связи с изменением задачи фильма.

Я вспомнил, что у Чаплина это не первый случай с переменой названий. Фильм «Парижанка» вначале назывался «Общественное мнение», потом «Судьба» и только в окончательном варианте был назван «Парижанка».

И имя короля, называвшегося Август, тоже изменилось. Он стал называться Шэдоу, может быть, от многозначительного английского слова «shabow» — тень, призрак.

В газетах часто писалось о встречах Чаплина с бывшими королями Италии, Югославии и другими «безработными» монархами. Мне ясно, что интересовало Чаплина в этих встречах: его вымышленный Шэдоу должен был унаследовать от них какие-то характерные черты для пущей реальности.

За год работы над сценарием в нем многое изменилось. В сценарии появился мальчик Руперт, родители которого, школьные учителя-коммунисты, сидят в нью-йоркской тюрьме. Главные мысли фильма выражены в разговоре между этим решительным мальчиком и королем Шэдоу.

Роль Руперта, как известно, исполнял сын Чаплина Майкл. Мы познакомились с ним, и отец попросил его изобразить швейцарского учителя, который учит Майкла в деревенской школе недалеко от дома Чаплинов.

Было уже около восьми вечера. Майкл готовился ко сну. Он вышел к нам в халатике, с сонными глазами, но охотно согласился сыграть этюд. Он встал около камина и преобразился: заговорил по-французски со швейцарским акцентом, по-стариковски напрягаясь и краснея. Майкл показывал, как учитель внушает ученикам мысль о том, что все дети в Швейцарии должны ложиться спать в восемь вечера. Он кричал на нас, доказывая, что если после восьми часов на улицах появятся дети, то Швейцария погибнет.

Мы смеялись и аплодировали, но Чаплин остался недоволен.

— Дело в том, что ты спешил, торопился, слишком старался и забыл главное — правду.

И Чаплин, как опытный педагог, объяснял сыну его артистические ошибки.

Когда Майкл отправился спать, Чаплин рассказал, что характер Руперта он в основном списал с него, но еще не уверен, сумеет ли Майкл сыграть эту сложную роль. Чаплин в течение года исподволь готовил Майкла для роли Руперта, репетировал с ним, как бы играя и не говоря ему, что он будет выступать в фильме.

Чаплин рассказал несколько интересных эпизодов с Рупертом. К сожалению, они впоследствии были убраны по причинам, о которых скажу несколько позже.

Еще через год, весной 1955 года, Чаплин пригласил нас с Л. Орловой погостить у него, и мы провели в его доме много времени. Я записывал в своем дневнике все беседы, и надеюсь, что сто пятьдесят страниц тезисно записанного мною дневника когда-нибудь смогут стать частью интересной книги.

В эти дни мы говорили с Чаплином о многом, но главной темой был фильм «Король в Нью-Йорке».

Чаплин пристроил к дому рабочую комнату, отделенную звуконепроницаемой стеной. Через маленькую дверцу он проходил в этот большой зал с полками и столами, на которых были разложены многочисленные материалы и варианты сценария. Он запирался в этой большой «пещере из книг», просиживая там целые дни.

Теперь на столе лежал сценарий в сто пятьдесят страниц, напечатанный на темно-желтой бумаге и заключенный в толстую черную обложку. В сценарий были вложены соединенные скрепками листы многочисленных новых сцен. Был готов уже финал, но не хватало еще многих эпизодов в середине. Положив руку на сценарий, Чаплин говорил:

— Фильм должен трогать сердца всех людей, он должен быть очень гуманистичным. Я избрал столкновение короля и мальчика как интересную, острую ситуацию, в которой философия и идеи могут быть легко поняты и восприняты.

Любовь Орлова спросила:

— Строго ли вы придерживаетесь сценария во время съемок или меняете его?

— Текст не меняю, а все остальное зависит от обстоятельств. Раньше я был смелее и многое импровизировал. А теперь боюсь и все рассчитываю

заранее, хотя одна из лучших сцен в «Огнях рампы» — когда Кальверо учит балерину Терри ходить после ее болезни — это импровизация, возникшая во время съемки.

С помощью партнера, роль которого исполнял его ассистент Джерри, Чаплин изложил, прочел и проиграл нам сценарий. Он опускал те сцены, которые считал неудачными и которые намеревался переделывать. Больше всего он рассказывал о тех сценах, которые он напишет и которые у него были пока только в воображении. И мне показалось, что многие из них он сочинял именно в этот момент.

В сценарии все больше и больше начинали преобладать комедийные традиции чаплиновского творчества, от которых он отошел в двух предыдущих картинах. В основе сценария было уже заложено все то, что вы прочли в записи фильма, но многое впоследствии и изменилось.

Перед тем как показать тот или другой эпизод, Чаплин то и дело возвращался к жизненным фактам, которые послужили поводом для комедийных ситуаций и образов.

Он сел за рояль и сыграл музыкальную тему Нью-Йорка. Это джазовая какофония, треск, грохот, механизированная музыка, которая неожиданно переходит в характерную «лирическую» песенку Бродвея «Когда я думаю о миллионе долларов, у меня на глазах появляются слезы». Песенка перебивается в фильме воем полицейских сирен.

В этих контрастных, сменяющихся музыкальных и шумовых «красках» возникает образ современного Нью-Йорка.

Король Чаплина ищет спасения от уличного хаоса в кинотеатре. И начинается великолепная сатира на американское кино. Чаплин рассказывает нам, как он высмеет синемаскоп.

— Этот широкий экран,— говорит Чаплин,— на самом деле всего лишь узенькая щель в почтовом ящике. Через такую «щель» очень трудно смотреть на жизнь. Главное на экране — сосредоточить внимание на человеке, а американское кино при помощи синемаскопа отвлекает внимание от человека. На экране будет перестрелка, один ковбой слева, другой — справа.

И Чаплин показывает, как его король будет крутить головой, пока у него не устанет шея.

В каждом кадре фильма раскрываются разные нелепые стороны американского образа жизни. Язык Чаплина — язык событий, и взрывы смеха раскрывают, насколько трагичен капиталистический мир.

В одном эпизоде использован факт, случившийся с самим Чаплином. Это когда судебный исполнитель пытается вручить королю повестку с вызовом в комиссию по расследованию. С ним был такой случай, перед тем как он покинул Америку

Чтобы воспрепятствовать отъезду Чаплина, за ним были направлены судебные исполнители. По американским законам судебная повестка приобретает силу, только если она вручена непосредственно в руки ответчика. За Чаплином была устроена настоящая погоня. Его не настигли лишь случайно, и благодаря этому ему удалось покинуть США.

Смех в чаплиновском творчестве всегда имеет большой смысл. Чаплин против того, чтобы вызывать смех бездумными трюками, какими пользовался, например, Гарольд Ллойд. В фильм «Король в Нью-Йорке» он осмелился ввести эпизод допроса родителей Руперта комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, показав ее как документальную телевизионную передачу, которую видят мальчик и король. Особую остроту придает этой драматической ситуации подчеркнутая документальность съемок.

В фильме нет того финала, который был в сценарии. Он должен был происходить на аэродроме. Высылаемый из Америки король прощается с Рупертом. Мальчик тоже хочет уехать в Европу, но у него нет паспорта, и его не выпускают. Происходит еще один разговор о бесправии человека в Америке. Руперт заявляет, что теперь он коммунист, «потому что в одиночку, с таким, как вы, ничего не сделаешь».

В последних кадрах был не только удаляющийся самолет, в котором улетал король, но и исчезающая в тумане статуя Свободы.

В фильме многое изменилось по сравнению со сценарием. Может быть, это произошло потому, что Чаплин был лишен возможности самостоятельно создать этот фильм (ему пришлось добывать деньги на его постановку).

Чаплин знал, что «Король в Нью-Йорке» не может рассчитывать на прокат в США, его интересовали не доходы, а идеи. Однако, получая в этот раз деньги от определенных фирм, он оказался в более зависимом положении, и далеко не все, что он хотел, дошло до экрана. Но, тем не менее, «Король в Нью-Йорке» — это очень смелый фильм. Естественно, что против него ополчились все реакционные силы.

После «Короля в Нью-Йорке» Чаплин не сделал пока ни одного фильма. Но он написал книгу «Моя биография». В этой книге он изложил свое кредо, свое мировоззрение.

23 октября 1963 года я встретил Чаплина в Женеве на аэродроме, перед его отлетом в Лондон. Он сказал мне: «За эту книгу я буду бороться. Я написал в ней всю правду». Из его слов я понял, что эта книга — не просто биография, а настоящий философский труд о нашем времени, о важнейших проблемах сегодняшнего дня. Вместе с тем великий художник показывает там, как в течение всей жизни он стремился к светлым идеалам человечества.



ИНТЕРВЬЮ СО СТЕНЛИ КРЕЙМЕРОМ

Незадолго до окончания работы над фильмом «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» известный американский режиссер и продюсер Стенли Креймер дал интервью итальянскому журналу «Фильмкритика». Публикуем выдержки из этого интервью.

Вопрос. В интервью для журнала «Нью-Йорк таймс мэгэзин» вы сказали, что знаете, «какие правила необходимо соблюдать, чтобы иметь возможность нарушать все остальные». Какие это правила?

Ответ. Я не уверен, что хорошо понял вопрос. То, что я говорил в 1961 году, не обязательно действительно сейчас, даже если это и было справедливо тогда. Я думаю, что правил вообще не существует, а как только их изобретают и формулируют, люди теряют свободу духа и независимость творческих суждений. Возможно, именно это я и имел в виду в том разговоре, о котором вы упоминаете. Мне, например, совершенно непонятны правила Голливуда, которые точно определяют, что любит и что не любит публика, что она может принять и что не может. Уже много лет я работаю в кино, но так и не могу сказать определенно, что любит публика и что она расположена принять, и не уверен, что прокатчики — в этом вопросе люди более искушенные, чем я. И я нарушаю их правила, чтобы иметь возможность делать интересные жизненные фильмы и продавать их вопреки этим правилам.

Вопрос. Какую свободу вы предоставляете постановщикам фильмов, которые вы финансируете? Вмешиваетесь ли в их работу?

Ответ. Я сам поставил немало фильмов и хорошо знаю, что у постановщика не должны быть связаны руки: только обладая абсолютной свободой, постановщик может создать полноценный в художественном отношении фильм.

Но в Америке продюсер играет значительную роль в процессе создания фильма, и часто он просто не в состоянии предоставить постановщику полную свободу. Особенно большая ответственность ложится на продюсера в заключительной стадии создания фильма, так как очень часто бывает, что постановщик, едва закончив съемки, уезжает работать в другое место и продюсеру самому приходится следить за музыкальным озвучанием, за дублированием (если есть необходимость) и т. д., то есть за тысячью деталей, прежде чем появится окончательный вариант, который можно показывать публике. Кроме того, довольно часто продюсеру приходится лично заниматься продажей своих фильмов. Что касается меня, то как продюсер я частенько вмешиваюсь в работу постановщика. Но если бы я не должен был постоянно думать обо всем том, о чем говорил выше, я бы предоставил постановщикам полную свободу.

Вопрос. Расскажите о фильмах «Критическая точка» Хьюберта Корнфилда и «Ребенок ждет» Джона Кассавитиса.

Ответ. Я хотел поставить эти фильмы сам. Но работа над фильмом «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» помешала мне это сделать. Сюжеты этих фильмов абсолютно современны: первый из них — нечто вроде комментария об американском нацистском движении, другой — об отсталых детях. В обоих случаях был интересный, захватывающий материал, и чтобы не терять двух-трех лет, а раньше я никак не мог бы заняться ими лично, я нашел двух молодых талантливых постановщиков и поручил им эти фильмы. Я считаю, что они прекрасно справились со своей задачей. Но тем не менее я не уверен, что в дальнейшем буду прибегать к помощи других режиссеров. В определен-

ном возрасте у каждого человека складывается определенная система ценностей, и я думаю, что в будущем я буду выступать одновременно продюсером и постановщиком всех фильмов, которые буду ставить.

Вопрос. Удавалось ли вам сказать в каком-либо фильме все, что вы хотели?

Ответ. Конечно, нет. Никто не в состоянии сказать все, что он хочет. Разве что тебе восемьдесят лет, нечего терять, надоело оскорблять друзей и сжигать за собой мосты и появилось желание начать все сначала и стать революционером. Что касается меня, то я в своих фильмах сказал многое из того, что хотел сказать, но если спросите, что именно входит в это «многое», то я не смогу точно ответить. Я доволен (не фильмами, которые я сделал, так как я никогда не был полностью удовлетворен ни одним из моих фильмов), что имел возможность позволить себе перенести на экран многие сюжеты, интересовавшие меня. Это роскошь. Например, я часто критиковал американский образ жизни и систему, может быть, с большей силой, чем кто-либо... У меня нет каких-либо заранее выработанных мыслей о том, что, как и когда я хочу сказать. Речь идет просто-напросто о том сугубо внутреннем чувстве, которое зреет от фильма к фильму.

НОВЫЙ ФИЛЬМ СТЕНЛИ КРЕЙМЕРА

«Лучшей комедией года» (63-го), — называет американский журнал «Филмз ин ревью» новую кинокартину Стенли Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир». Рецензент английского журнала «Филмз энд филминг» самим заголовком своей статьи категорически утверждает, что фильм ему «нравится, нравится, нравится, нравится». Трехчасовой фильм Креймера — первая в его творчестве комедия — возрождает во многом традиции и приемы ранних американских «комических», хоть и создан на основе ультрасовременного метода: фильм демонстрируется на экране «Синерамы», но с использованием одного проектора.

Фильм рассказывает о группе людей, обуреваемых «золотой лихорадкой»: каждый из них случайно узнает о существовании клада, зарытого близ мексиканской границы, и стремится, обогнав других, завладеть им.

Как и в двух предыдущих фильмах Креймера «Пожнешь бурю» и «Суд в Нюрнберге» главную роль исполняет Спенсер Трэси. Он играет капитана полиции, которому предстоит вот-вот выйти на пенсию (весьма скромную) и который не в силах противостоять соблазну самому принять участие в погоне за сокровищем. В фильме около сорока ролей, и каждую из них исполняет актер «с именем»: Терри-Томас, Микки Руней, Этель Мерман, Джимми Дюранте, Бестер Китон, Зазу Питтс и другие.

ЦЕНА НЕПРЕКЛОННОСТИ ЖАН-ЛЮКА ГОДАРА

Еще во время съемок фильм «Презрение» по роману Моравиа служил источником сенсаций для прессы: в нем снималась Брижитт Бардо. Уже несколько месяцев как фильм закончен, но сенсации, связанные с ним, по-прежнему следуют одна за другой.

По выходе на экраны фильм вызвал острую полемику: Альберто Моравиа утверждал, что фильм верен духу его романа, в то время как многие критики сочли фильм искажением литературного первоисточника. В прессе появилось сообщение о том, что режиссер фильма Жан-Люк Годар заявил о намерении снять свое имя с титров итальянской версии фильма, потому что продюсер Карло Понти вырезал в нем финальный эпизод размером около трехсот метров, исказил при дубляже многие диалоги, перемонтировал некоторые эпизоды, ввел непредусмотренное Годаром музыкальное сопровождение на гавайской гитаре и т. п.

Столь решительное отстаивание режиссером своих творческих прав сделало бы ему честь, если бы не некоторые добавочные обстоятельства, связанные все с тем же фильмом. Последним аргументом в споре Годара с 70-летним представителем продюсера в Париже был удар кулаком, сваливший старика наземь. Против Годара возбуждено ныне судебное дело. Что же касается «непреклонности» Годара в отстаивании им своих прав, то выплыли на свет подробности, связанные с выпуском на этот раз не итальянской, а американской версии фильма. Журнал «Филмз энд филминг» сообщает, что Годар согласился в конце концов снять дополнительные «сексуальные» сцены для американского «рынка».

Итальянский журнал «Бьянко э нэро», чей корреспондент присутствовал при съемках этих «дополнительных» сцен, так живописует подробности переговоров между Годаром и его американскими прокатчиками:

«Американские прокатчики, посмотрев «Презрение», надули губы. В фильме с Брижитт Бардо нет ни одной «голой» сцены! И пуританская Америка потребовала доснять такую сцену. Четыре минуты. Только четыре минуты о самых восхитительных ногах в мире! Годар рассердился. ББ тоже. Прокатчики выложили деньги. Много денег — десять миллионов Брижитт за ее голые ляжки и семь миллионов режиссеру за съемку крупным планом. И сцена была вставлена в фильм...»

«ТОМ ДЖОНС»

(Англия)



Если бы критики имели обыкновение вычерчивать некие кривые своих впечатлений и делать на этом основании прогнозы (подобно тому как астрономы вычисляют ход какой-нибудь кометы), появление «Тома Джонса» могло бы быть предсказано с большой долей вероятности.

Хотя, казалось бы, какое отношение имеют похождения непутевого героя Генри Филдинга к современным типам и проблемам, излюбленным до сих пор «молодым» английским кино?..

Объемистый роман (1500 страниц!) утрамбован писателем Джоном Осборном и режиссером Тони Ричардсоном (то же содружество, которое в свое время положило начало термину «сердитые», создав «Оглянись во гневе») с таким бурным темпераментом, который сметает пресловутую и вечно неразрешимую проблему экранизации. И хочется подступиться со своей литературоведческой дотошностью — как-то не получается, ни с какого боку не выходит.

Только успеешь воздеть на нос «очки-велосипед», чтобы разобраться, что «вошло» и что «не вошло», как обстоятельное изложение обстоятельств, при которых был найден добрейшим сквайром Олверти у себя в постели подкинутый младенец, пролетело во вступительных кадрах. Несколько патетических титров (кино немое, хотя и цветное!), и вот уже выяснены предполагаемые родители найденыша, свершен правый суд, младенец, таращащий с экрана свои еще бессмысленные глазенки, усыновлен, наречен именем Тома Джонса и — стоп! — начинаются уже вполне звуковые похождения повесы, которого восхитительно играет Альберт Финни, стяжавший перед тем известность в роли молодого рабочего Артура Ситона в картине Карела Рейсца «В субботу вечером, в воскресенье утром» по роману Алана Силлитоу...

Позволим себе, однако ж, небольшое лирическое отступление в традиции Филдинга.

Экранизации, как известно, бывают нескольких видов.

Добросовестно воспроизводящие литературный первоисточник (их тьмы и тьмы, не будем перечислять знаменитые названия).

Осовременивающие его без видимой надобности (приведем сравнительно близкий к Филдингу пример «Опасных связей» Шодерло де Лакло, поставленных во Франции Роже Вадимом).

Осовременивающие его для вполне определенных надобностей (приведем замечательный пример «Белых ночей» Достоевского, осуществленных в Италии Лукино Висконти).

Экранизации «по мотивам»...

Впрочем, место для лирического отступления истекло, и, не пускаясь в подробности, скажем, что Джон Осборн и Тони Ричардсон вполне добросовестно перенесли на экран события толстенного романа, отнюдь не вдаваясь в оригинальные концепции...

Кажется, они могли бы взять эпиграфом к фильму пушкинское «Лети вперед, моя историйя». И «историйя» летит — вот уже наш герой наделал кучу легкомысленностей: подстрелил дичь в угодьях соседа сквайра Вестерна; соврал, покрыв вину своего друга сторожа; не устоял перед авансами его дочери Молли и был увлечен ею в кусты с явно неприличными намерениями...

Попутно он совершил множество рыцарских деяний: поймал птичку для прелестной Софи Вестерн; свалился в пруд в погоне за упорхнувшей пленницей, коварно упущенной прыщавым и злокозненным Блайфилом — сводным братом и соперником Тома; сломал руку, остановив понесшую Софи лошадь во время псовой охоты...

Псовая охота! Но здесь нам снова придется прибегнуть к авторитету традиции и сделать очередное лирическое отступление.

Дело в том, что, в общем следуя Филдингу, бывшие, «сердитые» авторы ставят свой веселый фильм как бы между строк романа. Сохраняя канву событий, они разыгрывают свои кинематографические пассажи как раз там, где обстоятельный Филдинг лапидарен.

Филдинг краток в изложении фактов и склонен пофилософствовать там, где дело касается человеческой природы вообще и героев его романа, в частности.

Авторы фильма, напротив, «кратки» в области психологии и морали — в этом смысле материал романа всячески осовременен — и намерены как можно полнее воссоздать самую плоть жизни, ее чувственную фактуру.

Знаменитые английские лужайки и тенистые дубравы — радость охотников и повес — вся эта полукультивированная ручная природа поместной Англии, комфортабельная гармония ее архитектуры (фильм стилизован, но снят на натуре, в подлинных уголках, сохранивших старинную прелесть пейзажа), ее скотные дворы и псарни с живностью, словно сошедшей с полотен Теньерса, могучие на-

тюрморты яств в поместьях и придорожных гостиницах — весь этот уклад жизни сельских сквайров, буйно сангвинической и грубовато-простодушной, щедро запечатлен камерой превосходного оператора Уолтера Лесли в цвете (и в каком цвете!), в движении (и в каком движении!)

Фильм снят на натуре, но стилизован; стилизованы его персонажи: громогласный сквайр Вестерн (Хью Гриффит), делящий досуг и чувства между скотным двором и псарней и обожаемой дочерью Софи (Сюзанна Йорк); его столичная сестрица несколько экстравагантная старая леди (Эдит Эванс); краснорожий учитель богословия Тваком и его светский коллега Сквейр, пользующийся милостями чумазой деревенской красотки Молли наряду со своим учеником Томом. Стилизованы их нехитрые заботы и забавы — хозяйственные и иные прочие; их попойки под клавикорды, деревенские праздники, их потасовки и охотничьи подвиги...

Псовая охота! Приготовления и сборы, однообразно-возбуждающие звуки рога и всадники, горячащие коней; охотники в кафтанах, и очаровательная Софья в амазонке, и собаки: одна, другая, третья гончая, десятки одинаковых носов и хвостов — целая гончая свора, мчащаяся за косулей, грациозно уносящейся в нежнейшую зелень полей...

Погоня, погоня — тяжелое дыхание, раздутые ноздри и алчные взоры, прикованные к далекой движущейся цели, дикие разнузданные страсти — собачьи, человечьи, лошадиные — звериные...

Сценарист и режиссер до высокой плотности утрамбовывают несколько медлительное течение романа, но они не жалеют места и времени на такие вот кинопассажи, на эти самостоятельные картины нравов доброй старой Англии, которая оказывается не такой уж доброй на поверку, порой жестокой и даже отвратительно жестокой: тогда ли, когда распаленная свора собак и людей настигает добычу и сквайр Вестерн с торжеством перерезает ей глотку; тогда ли, когда Тома под конец его полной превратностей карьеры упрятывают в знаменитую Ньюгетскую тюрьму и какая-то нищенка с младенцем — воплощение нужды и горя — провожает его в последний путь на виселицу.

Но это потом, а пока что наш легкомысленный герой, собутыльник и первый друг сквайра Вестерна — собачника, охотника и охотника до девок, ругателя, пьяницы и сквернослова — изгнан за то, что посмел заглядеться на его дочь — прекрасную Софью, которой надлежит сделать приличную партию — ну хотя бы законный наследник сквайра Олверти прыщавый Блайфил... Но в фильме у нежной Софьи характер оказывается в точности, как у папаши, и, побранившись с ним, она тайком отправляется вслед за Томом.

Так оба влюбленных оказываются на большой дороге, где Тома снова подстерегают потасовки и рыцарские поступки и любовные приключения, где ему суждено встретить своего предполагаемого отца и взять его в услужение и даже очутиться в постели своей предполагаемой матери...

Предосудительная фривольность похождений Тома побудила одного западногерманского прокатчика выпустить фильм под зазывным названием «Между постелью и виселицей». Действительно, живая натура нашего влюбленного, несмотря на очевидную серьезность его чувств к Софье, то и дело увлекает его в очередное любовное приключение. Но фильм Тони Ричардсона меньше всего хочется назвать фривольным в обычном смысле этого слова. Режиссер отнюдь не умаляет любовные победы Тома, но в фильме мы не насчитываем почти ни одной собственно «постельной» сцены и почти ни одного «ню», столь распространенных на современном экране: в этом месте режиссер каждый раз делает «фигуру умолчания». Не из ложного целомудрия, однако, скорее наоборот.

Здесь нам хотелось бы вспомнить поучительную историю некой пингвинки (из романа Анатоля Франса «Остров пингвинов»), которая впервые додумалась прикрыть свою наготу юбкой и тем чрезвычайно повысила свои акции в глазах пингвинов-мужчин.

В последнее время на европейском экране происходит всеобщая девальвация эротики ввиду перенасыщенности эротикой. Один западный режиссер назвал эротизм симптомом болезни общества. Смелые сцены в постели становятся надоедливым штампом — почти обязательной приправой любого кинематографического блюда.

Тони Ричардсон смело отказался от этой смелости и взамен насытил свой фильм той здоровой и веселой чувственностью, которая противоположна этому бессильному эротизму.

Бесподобна по юмору сцена совместной трапезы Тома Джонса и освобожденной им из рук негодяя миссис Уотерс, где возрастающий аппетит становится для них прозрачным псевдонимом желания, и смена яств с победной вещественностью выражает смену нежных чувств...

Увы, разделяя ложе с подобранной на дороге красавицей, Том не подозревает, что это и есть его нареченная мать,—просто он не может отказать женщине во внимании.

По-другому комедиен его уже лондонский роман со стареющей и весьма светской дамой леди Белластон, достойной сестрой шеридановской леди Снируэл, изящнейшим образом сыгранной Джоан Гринвуд.

Тут уж даже не чувственность, а плачевнейшая финансовая необходимость — наш герой очутился в Лондоне в сопровождении своего слуги (и предполагаемого отца) совсем без гроша и без видов на будущее, — да еще надежда настигнуть наконец очаровательную Софью, поселившуюся на правах родственницы в доме леди Белластон...

Но тут мы, собственно, и подходим к тому, какое отношение имеют похождения непутевого героя Генри Филдинга к современным типам и проблемам, излюбленным до сих пор «молодым» английским кино.

Как бы ни казался произволен и случаен выбор классического произведения для экранизации, у настоящего художника это все же почти всегда тень, отброшенная в прошлое, по меткому выражению Ромена Роллана. И Том Джонс Джона Осборна — Тони Ричардсона — Альберта Финни как бы дополнительная величина по отношению к современному «не-герою».

В самом деле, их Том Джонс — положительный герой в самом полном смысле слова не потому, чтобы он был безупречен и противостоял современному «не-герою» с его усталым цинизмом и странной парализованностью чувств, как умозрительная схема, как некий чертеж всесторонней добродетели (эту роль в своем романе Филдинг недаром отводит ханже и лицемеру Блайфилу).

Напротив, случается Тому и оступиться на узкой стезе добродетели, случается поступить и не бог весть

как морально (ну совместимо ли с моралью — пойти на содержание к стареющей леди Белластон?), но во всем этом есть и укор современному герою того же Альберта Финни, точно так же, да не так просыпающемуся в чужой постели. Потому что за всем этим не равнодушие, не историческая усталость, а историческая молодость, свежесть и цельность натуры, веселая игра жизненных сил, жизненная полнота.

Кажется, авторы фильма наслаждаются возможностью этой душевной полноты, этой безудержности чувств, этой ярости красок, которой так лишены недраматические драмы современности. Они дают волю своему сангвиническому темпераменту и англосаксонскому юмору, как бы находя в традициях прошлого некий противовес настоящему...

Это, впрочем, не значит, что они идеализируют прошлое за счет настоящего, выдумывая безмятежную, добрую старую Англию. Конечно, филдинговская сатира нравов интересовала их меньше, нежели эта вот стихия буйства жизненных сил; но мы уже говорили: добрая Англия часто оборачивается у них злой.

Не одни любовные приключения подстерегают Тома в его беспокойной судьбе, но и клевета — отместка ханжества, — и вероломство — храбрость трусости, — и предательство сильных мира сего. Так, за честную дуэль Тома сажают в тюрьму и приговаривают к повешению, и кинопанорама человеческого несчастья сквозь решетку иногда до костей пробирает холодом — это уж без юмора и с той же полной, неурезанной мерой жестокости...

Но, конечно же, все устраивается к лучшему: слуга-«отец» и любовница-«мать» открывают тайну рождения Тома Джонса Найденыша; племянника и законного наследника сквайра Олверти в последний момент вырывают из рук палача, а целомудренную Софью — из грубых объятий лорда Фелламара, посягающего на ее невинность, и двое любящих после многих превратностей соединяют, наконец, свои сердца ... В этом есть своя очевидная закономерность — закономерность жанра.

А какая же закономерность вызвала к жизни фильм «Том Джонс»?

Мы бы назвали ее «закономерностью стиля». Уже во «Вкусе меда» Тони Ричардсона обнаружилось новое качество режиссуры этого многообещающего таланта (к сожалению, у нас не было возможности познакомиться с картиной этого режиссера по новелле Алана Силлитоу «Одиночество бегуна на длинные дистанции», сделанной в промежутке). Мы назвали это качество в рецензии на фильм романтизмом: первоначальный реализм, с которого начинали английские «сердитые», претерпел здесь значительные изменения. Это было своеобразной эстетической реакцией на стабилизацию общественной ситуации. В самом деле, тревожные вопросы, с которых начинали «сердитые», не находили ответов в действительности; это вызвало к жизни иллюзорное эстетическое разрешение.

То же с большим правом можно сказать о «Томе Джонсе». Это уже целиком явление «романтического» стиля, своего рода стилистический катарсис, праздник искусства, возникший, однако, вовсе не от безмятежности.

Недаром в этом фильме с его немного ностальгическим буйством красок так отчетливы мгновениями жестокие ноты.

М. Туровская

«ПРАЗДНИК НАДЕЖДЫ»

(Болгария)



Создав свой первый документальный фильм «Праздник надежды» (о национально-освободительной борьбе народа Алжира), сценарист и режиссер Христо Ганев и оператор Христо Ковачев обогатили практику болгарского документального кино новым, оригинальным и глубоко индивидуальным методом кинематографического мышления. Их картина волнует искренностью чувств и ярко выявленной патетикой.

Непосредственность воздействия роднит ее с музыкой. Строгая монументальность — с трагедией.

При создании «Праздника надежды» ознакомление с жизненным материалом, созревание сценарного замысла и киносъемки протекали, в сущности, в одно время. Поэтому прежде всего здесь возникает проблема композиции, драматургической и монтажной организации репортажно отснятых кадров. Такая организация требует особенно стройного, целенаправленного и богатого ассоциациями мышления художника.

И эти качества в фильме есть. Лучшие классические традиции революционного кинематографа, идущие от «Броненосца «Потемкин», сочетаются в нем с достижениями современной кинематографической выразительности. Важнейшую и решающую роль сыграл талант режиссера: ясная предварительная концепция и свободная творческая импровизация непрерывно шли рука об руку...

«Праздник надежды» — это репортажный фильм, созданный из подлинных хроникальных кадров, но воздействует он, как драма.

Таков принцип его монтажного построения.

Но не будем голословны.

Наиболее волнующие кадры фильма — братские могилы Алжира — могут померяться по своей жестокой правдивости и экспрессивности с картиной нацистских лагерей в «Ночи и тумане» Алена Рене. Великолепны портретные кадры алжирских детей, где нас поражают большие печальные глаза,— кадры сами по себе предельно выразительные. Но лишь сопоставленные драматургически в одном и том же эпизоде, эти кадры приобретают свое качественно новое эстетическое и идеологическое значение. Приведу только один пример.

1. Кадры скорбных детских лиц.

2. Дикторский текст: «Где твой отец? Здесь?.. Здесь?.. Или, может быть, здесь?..»

3. Кадры братских могил с останками убитых алжирских патриотов.

Сопоставление хроникальных фактов рождает острое трагедийное звучание.

Когда говорят, хотя бы и условно, о «кинематографической музыкальности», это звучит несколько странно и непривычно. Но в «Празднике надежды» музыкальности подчинена, по существу, вся монтажная организация материала.

Нельзя не ощутить динамического и ритмического родства музыки и кино в том, как они организуют время: в ритмике различных длиннот и крупностей кадров фильма, в контрапунктическом столкновении отдельных элементов кадра. Уже сейчас можно утверждать, что опыт музыки обогащает выразительные возможности кинематографического искусства.

Композицию фильма можно рассматривать по аналогии с композицией большой симфонии в четырех частях.

Не знаю, действительно ли освобождение праздновалось именно четыре дня или же это авторская вольность. Даже если это «документальная неточность» — не столь важно. Но это помогло Ганеву в композиционно-структурном построении фильма. Рассказ о каждом из четырех дней предоставляет ему возможность для лирического отступления, для раскрытия одной из четырех сторон алжирской эпопеи.

Но почему именно четырех?

Авторы отобрали четыре точки зрения, с которых хотят увидеть события. Это предопределяет характер и трактовку отдельных частей, по-своему обособляет их и приближает произведение к классической структурной форме симфонии.

Фильм начинается с праздника освобождения. Но резко прервав темпераментный показ народного ликования, авторы возвращают нас в прошлое. Через неспокойный сон одного алжирского мальчика первый день возвращает нас к дням минувшего рабства.

После праздничного вступления тема рабства звучит с подчеркнуто драматической силой. Не элементарные контрасты, а внутренний драматизм определяет строй мышления авторов. Авторы не говорят об эксплуатации — они указывают на ее результаты. Они дают толчок нашему воображению, с тем чтобы мы сами достроили художественный образ. Уже самый этот принцип эмоционального внушения приближает нас к специфике музыкального восприятия.

Сон мальчика дает режиссеру повод показать прошлую жизнь. Переплетаются два мотива: роскошь и нищета... Вначале роскошный быт колонизаторов показан спокойно, бесстрастно, на какой-то момент можно даже подумать, что обеспеченность характерна для жизни всего народа. Но постепенно роскошь и нищета сталкиваются все более остро. Все тревожнее становятся диссонансы.

От монтажных сопоставлений они переходят во внутреннюю организацию отдельного кадра.

Образцом в этом отношении является двуплановый кадр города Константина, где развалившиеся трущобы на первом плане выглядят еще более мрачно и гнетуще на фоне прекрасных кварталов европейцев, недостижимого миража для алжирцев...

Напряжение продолжает нарастать. Своей оригинальностью монтажное сопоставление алжирских сел с французскими кладбищами создает неповторимую атмосферу, насыщенную одновременно гневом и размышлением: «Кладбища, как села... и села, как кладбища!» Мысль авторов развивается дальше, и вот перед нами символические кадры: мирное алжирское село, увиденное сквозь амбразуру полицейского дота!

Так подготавливается эмоционально и психологически вторая часть.

Во второй день свободы народ воздает почести павшим в борьбе против угнетения и эксплуатации.

В этой траурной части подчеркнуто медленный темп вызван и длиной кадров и ритмом, в котором движется камера (преобладают медленные, описательные панорамы), и динамическим содержанием самих кадров. В стихийной силе, с которой вырываются чувства, трудно разграничить, где именно кончается непосредственный документальный пафос и где начинается художественное осмысление фактов. Мы видим следы пуль — и в ушах наших раздаются залпы массовых расстрелов. Эта художественная условность проникнута органической логикой: давно умолкшие выстрелы находятся в эпическом созвучии со следами запекшейся крови, которых ни дожди, ни годы не смогли смыть с измученной алжирской земли... Пафос самих фактов переплетается с авторскими намерениями, подсказывая конкретные художественные решения — и яркие и масштабные одновременно.

После трагедийных кадров, показывающих жертвы массовых расстрелов, авторы преодолевают элегический тон и находят широкое эпическое звучание. Мы видим лес, который некогда был зеленым. Сейчас торчат почерневшие стволы. Над людьми и над природой с одинаковой силой пронесся вихрь смерти: лес сожжен напалмом.

Третья часть — скерцо — противопоставляет полет человеческого духа нелепости колониальной войны. Вступление и финал повторяются, чтобы еще яснее мы почувствовали бессмысленное упорство колонизаторов, которые вели «грязную войну» на протяжении семи лет, четырех месяцев и восемнадцати дней. Первая половина части построена калейдоскопически. В смелом и свободном монтаже убийству Лумумбы противопоставляется подвиг Гагарина, атомным испытаниям в Сахаре — мирные взрывы при перекрытии Ангары.

В то время как во второй, траурной части фильма французские залпы символически грохочут спустя несколько лет после расстрелов, здесь, в третьей части, мы не видим ни одной схватки, не слышим ни одного выстрела с алжирской стороны.

Не потому, что их не было...

Алжирцы должны были быть в боевой готовности — вот как художник почувствовал глубокий внутренний смысл событий. Но всем своим духом народ устремлен к иному — к учебе!

Трогательное старание, с которым бойцы и дети скандируют буквы алфавита на фоне стен с еще свежими следами от пуль, возвышается до подлинного экстаза.

Заключительная, четвертая часть построена, как рондо. Здесь снова звучат все темы, подчас по-новому, эмоционально окрашенные. Напряженная неизвестность, с которой беженцы ожидают отправки на родину, контрастирует с шумным выражением восторга свободных людей во вступительных кадрах

фильма. Общие планы, медленные ритмы и внутренняя статичность кадров усиливают драматизм этого ожидания.

При встрече с французами на границе снова начинает звучать мотив рабства. Вид знакомых мертвых сел, в которых уже возрождается жизнь, возвращает нас к теме смерти и уничтожения. Драматургически и ритмически все более подчеркнуто нарастает конфликт между эксплуататорами и алжирским народом. Два эпизода — преступления ОАС и всенародный референдум — кульминационные точки этой части.

Затем напряжение вдруг резко спадает. Наступает многозначительное затишье. Люди словно не верят, что пришла выстраданная свобода. Эта цезура в середине части не только ритмически отделяет финал — она позволяет радости всенародного праздника надежды вылиться в могучее ликующее крещендо.

Начало фильма показывает праздник в полном разгаре.

Четыре отступления эмоционально и логически показывают, чем вызван такой взрыв ликования — всем пережитым до завоевания свободы.

Финал снова возвращает нас к радости.

Праздник начинается незаметно, как бы интимно, но вскоре заливает всю страну, словно весеннее половодье.

Сначала трепещет одно знамя. Затем мы видим сотни знамен... Идет со знаменем семья. Идут мать с дочерью. Велосипедист прикрепил алжирский флаг к рулю велосипеда. Появляются небольшие группы. Сливаются вместе. Внутреннее спокойствие и уравновешенность кадра все больше и больше вытесняются нарастающим движением. Вначале хаотическое, это движение приобретает целенаправленность, организованность.

Растет динамика. Ускоряется ритм.

Заключительный аккорд раздается неожиданно, но внутренне логично. Празднуется надежда, но еще не осуществленная надежда.

Несколько далеких кадров подернутой маревом пустыни с небольшими движущимися стадами коров и верблюдов напоминают, что предстоит еще много труда и лишений для того, чтобы осуществилась надежда, для того, чтобы нищета и невежество были навсегда изгнаны из этой солнечной страны.

Главное, решающее значение в успехе этого фильма имел зрелый и масштабный образный строй кинематографического мышления авторов, выражающийся прежде всего в сценарно-композиционной организации материала фильма. В нем полной мерой проявилась своеобразная диалектика творческого процесса в документальном кино. Художник ограничен фактами, которые объективно имеют свое собственное идейно-эмоциональное звучание. Но особые способы съемки и главным образом монтажная организация материала превращают факты в явление искусства; факты подчинены концепции автора, который систематизирует и обобщает отобранные им факты.

Факты предопределяют направленность творческой мысли, но мироощущение автора, со своей стороны, обусловливает объективное жизненное содержание кинематографических кадров.

В этом главным образом и заключается сила воздействия болгарского фильма «Праздник надежды».

Неделчо Милев

«ПОЛУНОЧНАЯ МЕССА»

(Чехословакия)



Подчеркнуто спокойно начало у этого фильма. Тихи, умиротворенны пейзажи заснеженных гор. Снег повсюду — на крышах домов, на лапах елей, на вершинах гор и в долинах. Кажется, что лежит он здесь с рождества Христова и будет лежать во веки веков. Спокойна незатейливая песенка, мелодия которой так естественно сопровождает эти кадры. За белой снежной пеленой едва угадывается колокольня костела — того самого, где свершится впоследствии одно из самых черных дел на земле — предательство.

Резкий монтажный переход — и покой, казавшийся вечным, уничтожен, взорван, расстрелян автоматной очередью. Мчатся фашистские машины. Люди с обезумевшими глазами... Детский крик, беспомощный, разрывающий сердце: «Мама, мамочка...» Это гитлеровцы, напуганные размахом словацкого восстания 1944 года, расстреливают мирное население. Эпизод решен с сознательной, откровенной жестокостью. Камера в руках оператора Рудольфа Сталя становится не просто свидетелем преступления, а обличителем, обвинителем.

А потом снова тишина — респектабельной, старомодно уютной гостиной в доме преуспевающей семьи Кубишовых. Праздничный стол; радость в глазах старика отца—сын принес лампочки на елку: «Благодарю, ты так внимателен, Мариан...» И вдруг — стон раненого, его измученное лицо, тревожный взгляд — младший сын, партизан Дюрко, вернулся домой... Резкий голос в репродукторе: «Предоставление убежища партизанам карается смертной казнью...»

Фильм режиссера Иржи Крейчика «Полуночная месса» построен на драматических контрастах. Контраст — как основа драматургии. Контраст — как основа изобразительного решения. И контраст между внутренним и внешним состоянием, поведением героев. Именно этот прием дал режиссеру возможность заострить драматизм ситуаций, выявить драматизм характеров.

Вот отец — совладелец фирмы. Старший его сын, Мариан — фашист; младший, Дюрко — партизан.

Дочь Ангела спит с гитлеровцем; в семье все знают об этом, но удобнее делать вид, что не знаешь. Ее муж, адвокат Пальо — прежде всего трус. Мать, которой одинаково дороги оба сына... Но до поры до времени весь этот клубок, этот гордиев узел любви, ненависти, взаимной зависти и презрения прикрыт флером внешней благопристойности.

Действие разворачивается почти параллельно в двух плоскостях. На чердаке врач оперирует Дюрко, в гостиной вся семья празднует сочельник во главе с любовником Ангелы майором СС Брекером — он квартирует у Кубишовых, дверь в его комнату — рядом с дверью на чердак...

Этот праздничный ужин совсем не праздничен. С усилием сохраняет мать маску гостеприимства — когда хочется заплакать, убежать на чердак, где идет борьба за жизнь сына. Все прячут страх: а вдруг Мариан, только что истерически кричавший о верности фюреру,— вдруг он выдаст?

Итак, конфликт между совестью и долгом. Да, в образе Мариана он несомненно намечен. Намечен — но отюдь не становится главным. Почему же эти люди прячут Дюрко? Семейные узы, родственные чувства? Нет, в семье Кубишовых любит и страдает только мать, она одна. Причина «доброты» отца, молчания Мариана и участия Пальо— прежде всего предчувствие скорой развязки. Близок конец войны— придут русские, и тогда этой преуспевающей при немцах семейке ох как пригодится «брат-партизан»! Так нравственная проблема, вставшая перед героями фильма, оказалась тесно связанной с проблемами политическими. Более того, этот нравственный вопрос, по сути дела, есть одновременно вопрос социальный, политический. Ибо трусость Кубишовых, их моральное разложение — результат влияния, оказанного фашизмом.

Однако антифашистская тема фильма не исчерпывает всего его содержания. Постепенно, исподволь возникает на экране тема, если можно так сказать, антирелигиозная.

С просьбой о помощи мать Дюрко обращается на исповеди к ксендзу, не зная, что тот получит от Брекера приказ: если сбежавший партизан не будет арестован до полуночной мессы, ксендз должен после проповеди обратиться к прихожанам с призывом выдать партизана гитлеровцам. Ксендзу не хочется этого делать: он знает, что неминуемой расплатой будет людское презренье, а ведь ему жить с этими людьми, они должны уважать его и в его лице бога. И «слуга господень», христианин, сто раз твердивший «не убий», свершает предательство тайком от прихожан, принося в жертву своему— и божьему — авторитету жизнь Дюрко Кубиша.

Сам акт предательства вынесен авторами за рамки экрана, мы видим лишь его результат. Во время полуночной мессы Дюрко арестован.

Финал фильма таков: в кабинете майора Брекера шеренгой стоят члены семейства Кубишовых. Перед ними распростерто тело полуживого Дюрко. И слегка испуганно, но в общем вполне благоправно-убедительно звучат их слова: «Нет, не мой сын...», «Не мой брат...», «Мы же порядочные люди, в нашей семье не может быть партизана...» Для каждого — это ложь во спасение своей шкуры; может быть, только для матери — ложь во спасение других детей, которых она родила и вырастила — так же, как и того, кто лежит сейчас у ее ног...

Драматизм образов, та подоплека человеческой психологии, которая тонко вскрывается авторами, дала актерам, если можно так выразиться, право на молчание. Фильм немногословен, в действии немало пауз, но они насыщены содержанием, подтекстом — паузы порой выражают больше, чем самые пространные речи.

Петер Карваш, автор пьесы, на основе которой поставлен фильм, совместно с соавторами по сценарию Альбертом Маренчиным и Иржи Крейчиком еще раз доказал нам, что «устаревших» сюжетов не существует. Ибо основная сюжетная схема фильма— предательство и отречение — стара как мир: в первую очередь вспоминаются, конечно, библейские легенды об Иуде и его предательстве, оплаченном тридцатью сребрениками, об апостоле Петре, отрекшемся от своего учителя. Эта аналогия, по-видимому, осознавалась и авторами. В этом убеждает небольшой эпизод, когда ксендз, уже решившийся на предательство, внимательно смотрит на скорбное распятие. В фильме происходит своеобразная «дематериализация» Иудиных сребреников — они превращаются в «божий авторитет»...

Проблемы, рожденные войной, не новы для режиссера Иржи Крейчика. «Полуночная месса» в какой-то мере продолжает разговор, начатый «Высшим принципом», фильмом о человеческом достоинстве. Охватывая разные аспекты проблемы — человек и фашизм, человек и война,— фильм «Полуночная месса» несет в себе еще одну тему — тему героического сопротивления. Крейчику-режиссеру свойственно не только едкое, язвительное, беспощадное разоблачение. Он обладает редким и очень ценным даром патетики.

Тема высокого, подлинного героизма, тема народного гнева, народного сопротивления рождается в нескольких, пусть небольших, но значительных эпизодах. Маленький Йошка, бесстрашно идущий в горы, чтобы вовремя предупредить партизан о готовящемся расстреле пленников. Его мать, без слез отдавшая войне двоих сыновей. Мужественная и ласковая медсестра Катка. Все это черты образа народа, не склонившего головы перед фашизмом. Но, пожалуй, наибольшей силы достигает тема героического сопротивления в сцене переклички пленных, очень существенной для идейного звучания фильма.

Окруженные гитлеровцами, стоят словаки — старики, женщины в темных платочках, дети... У всех подняты руки над головой. Стоят они так, вероятно, уже давно. Лица утомлены и суровы — но не испуганы! А над заснеженной площадью, над безмолвной неподвижной толпой плывут торжественные, строгие и праздничные звуки органа. Что это? Реквием павшим в борьбе? Нет. Гимн во славу тех, кто не струсил, не согнулся, не стал на колени, не потерял чувства человеческого достоинства. И руки, поднятые над головами, морщинистые и усталые от работы руки крестьян и лесорубов, кажутся вскинутыми для ответного удара.

Фильм во многом не ровен. Ощущается некоторая его театральность — сказываются «издержки» экранизации пьесы. Где-то в середине картины драматизм, напряженность действия снижаются — утомляет однообразие монтажного приема: смена планов — чердак, гостиная. Излишне натуралистичны и затянуты эпизоды операции Дюрко. Но все эти просчеты не заслоняют целеустремленности и страстности, с которыми авторы фильма решают в фильме важнейшие проблемы современности.

Н. Зеленко



АНГЛИЯ

Фильм Уильяма Уайлера «Грозовой перевал» (1939) по роману Эмилии Бронте с Лоуренсом Оливье и Мерль Оберон в главных ролях справедливо считается не только одним из лучших фильмов этого режиссера, но и образцом творческого подхода к экранизации классического литературного произведения. Ныне режиссер Линдсей Андерсон намерен повторно экранизировать этот роман с Ричардом Харрисом в главной роли. Это будет второй полнометражный художественный фильм Андерсона после имевшей большой успех «Этой спортивной жизни», где исполнителем центральной роли был также Ричард Харрис.

●

Роман Герберта Уэллса «Первые люди на Луне» экранизируется режиссером Натаном Джареном.

●

Название новой комедии из серии фильмов о мистере Питкине — «Стежок, сделанный вовремя» («A Stitch in Time») представляет собой первую часть известной английской поговорки (ее окончание: «...saves nine» — «...стоит девяти»).

Мистер Питкин, известный советским зрителям по его похождениям «в тылу врага», на этот раз попадает в больницу, причем обстоятельства вынуждают его выдавать себя за... медсестру. Популярный английский комик Норман Уиздом, исполнитель роли Питкина, является и одним из авторов сценария этого фильма, поставленного Робертом Эшером.

●

Фильм «Из России — с любовью» режиссера Теренса Янга, пользующийся небывалым коммерческим успехом, продолжает серию фильмов о британском секретном агенте Джеймсе Бонде (актер Син Коннери), начатую полтора года назад фильмом «Доктор Но». В «Докторе Но» Джеймс Бонд прибывал из Лондона на Ямайку, чтобы расследовать дело о двух убийствах. На этот раз он прибывает из Лондона в Стамбул, где и происходит действие фильма. «Россия» и «любовь», фигурирующие в названии, представлены в фильме сотрудницей русского посольства Татьяной Романовой, с помощью которой Джеймс Бонд борется с происками таинственной международной организации преступников «Спектор», строящей козни против сотрудников британского и русского представительств в Стамбуле. Эта хитроумно закрученная детективная галиматья сдобрена в фильме таким количеством чисто порнографических эпизодов, что журнал «Филмз энд филминг» возражает против решения цензуры выпустить фильм на экран с сертификатом «А» (для просмотра всей семьей), в то время как «Том Джонс» получил сертификат «Х» (только для взрослых). Критик пишет: «Уж не знаю, какие пороки нужно отобразить на экране, чтобы фильм запретили для всеобщего просмотра... Я не возражаю против эротических фильмов, но мне не нравятся такие плохо сделанные эротические фильмы, как эта неправдоподобная и путаная история о шпионаже».

Рита Ташинхэм, с триумфом дебютировавшая около двух лет назад в картине «Вкус меда», исполняет центральную роль в недавно вышедшем на экраны английском фильме «Парни в кожаных куртках», поставленном молодым канадским режиссером Сиднеем Фьюри

●

На студии «Шеппертон» режиссер Джек Клейтон («Путь в высшее общество») снимает комедию «Пожиратель тыкв» с Питером Финчем, Седриком Хардуиком, Энн Бэнкрофт и Джеймсом Мэсоном в главных ролях.

После завершения этой работы Джеймс Мэсон будет сниматься в широкоформатном фильме «Лорд Джим» по роману Джозефа Конрада.

Кроме Мэсона режиссер Ричард Брукс пригласил для участия в этом фильме известных актеров Питера О'Тула и Джека Хоукинса.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Режиссер Гейнц Тиль поставил на студии ДЕФА новый приключенческий фильм «Черный бархат». Сценарий его написан писателем Г. Бенгшем по роману Ф. Унгера. Этот фильм посвящен деятельности органов госбезопасности ГДР в борьбе с экономическим шпионажем. В фильме заняты актеры Гюнтер Симон, Фред Дельмаре, Герберт Кёфер, Кристина Лазар.

●

Новый пятисерийный телевизионный фильм под названием «След ведет на «Седьмое небо» завершил режиссер Руди Курц. Сценарий этого приключенческого фильма написал Карл-Георг Кюль.

Петер Штурм и Кристель Боденштайн в фильме «След ведет на «Седьмое небо»





Действие картины развертывается на улицах Вены. В фильме заняты Петер Штурм, Кристель Боденштайн, Герри Вольф, Юрген Фрорип, Иван Мальре, Эвелин Крон и другие.

●

Новый телефильм — экранизацию новеллы Стендаля «Ванина Ванини»— осуществляет режиссер Хельмут Шиманн. В главных ролях Аннекатрин Бюргер, Реймар-Иоханнес Баур, Альфред Струве, Гарри Хиндемит, Эрика Пеликовски, Петер Штурм.

●

Поэтическую историю маленького рыбака Лютта Маттена, своими руками соорудившего большую рыболовную вершу и занятого поисками волшебной белой раковины, помогающей тому, кто найдет ее, добывать много рыбы, воплотил на пленке режиссер студии ДЕФА Герман Чохе (по сценарию писателя Бенно Плудра). Основные роли в фильме исполняют дети. Отца Лютта играет Эрик С. Кляйн. Фильм снимал оператор Хорст Хардт.

ГРЕЦИЯ

Бельгийский режиссер Демейст закончил здесь видовые съемки фильма «Эдип-царь» по трагедии Софокла. Этот фильм будет осуществлен в трех вариантах: двух «коммерческих» — на французском и греческом языках, а также на древнегреческом языке — специально для учебных заведений.

ИЗРАИЛЬ

Голливудский продюсер Мильтон Сперлинг подписал договор с израильским министром торговли и промышленности на строительство киностудии близ Тель-Авива.

ИНДИЯ

Производство фильмов в Индии, пишет в журнале «Филмз энд филминг» Кобита Саркар, сосредоточено в трех основных центрах— Бомбее, Калькутте и Мадрасе. Наиболее крупным из этих центров кинопроизводства является Бомбей.

Среди новых работ кинематографистов Бомбея — большая историческая картина «Тадж Махал» — об истории создания знаменитого памятника индийской архитектуры. По известному советским читателям роману Р. К. Нарайана «Проводник» (в журнале «Иностранная литература» он напечатан под названием «Святой Раджу») снимается фильм с участием Дэва Ананда.

Радж Капур работает над фильмом «Сангам». О благородстве и самопожертвовании индийской женщины расскажет фильм «Гумра» режиссера Б. Р. Чопра; жизнь девушек-работниц будет показана в картине «Одиннадцать тысяч девушек» Ходжи Аббаса. С предрассудками и предубеждениями против профессиональных актеров борются создатели фильма «Нартаки» (режиссер Нитин Бозе). Уже вышла на экраны и пользуется большим успехом комедия «Профессор» (режиссер Кидор Шарма).

Среди кинематографистов, работающих в Калькутте, наиболее крупным является Сатьяджит Рей. Автор статьи пишет о том большом впечатлении, которое произвел на всех лиц, связанных с киноиндустрией Индии, успех фильмов Рея на последнем Московском фестивале (они были показаны вне конкурса), а также то признание, которое получила в Москве одна из наиболее популярных индийских актрис Сухитра Сен. В настоящее время Рей работает над фильмом «Маханагар» по собственному сценарию. Им же написана и музыка к фильму. Фильм рассказывает о повседневной жизни семьи среднего достатка. В главных ролях Анил Чаттерджи и Мадхаби Мукерджи.

На студиях Калькутты с успехом работают также несколько молодых режиссеров. Среди них, например, Мринал Сен, автор сатирической комедии «Представитель», и Ритвик Гатак, чей последний фильм «Суварнарека» повествует о распаде старых семейных отношений, построенных на полном бесправии жены.

На студиях Мадраса работают зачастую кинематографисты, приезжающие сюда из Бомбея и Калькутты. Из молодых талантливых режиссеров, постоянно работающих в Мадрасе, автор статьи называет два имени — Шридхар и Бхим Синг.

ИСПАНИЯ

«Баллада о бандите» — название нового фильма, который ставит Карлос Саура, один из представителей испанской «новой волны». Тема «Баллады о бандите» — история легендарного бандита Эль Тремпанилло — предводителя партизанского отряда, действовавшего против наполеоновских войск. После изгнания оккупантов Эль Тремпанилло со своим отрядом грабил поместья богачей и раздавал их имущество беднякам. Консультирует фильм Луис Бюнюэль, он же играет в картине роль палача. В главных ролях снимаются Франсиско Рабаль и Лино Вентура.

ИТАЛИЯ

Режиссер Элио Пиккон снимает полнометражный документальный фильм под названием «Античудо». Этот фильм итало-французского производства рассказывает об Италии и итальянцах, которых не затронуло так называемое «экономическое чудо».

●

Марчелло Мастроянни подписал контракт на два фильма с американским продюсером Джозефом Левином.

Первый фильм, сценарий которого написан самим Мастроянни, будет снимать режиссер Франко Росси. Как и предыдущий фильм Росси «Смог», этот фильм будет сниматься в Италии и Америке. Другой фильм будет целиком осуществлен в США.

●

Марио Камерини продолжает в Индии съемки двухсерийного итало-франко-западногерманского фильма. Первая серия называется «Богиня мщения», вторая — «Тайна индийского храма». В главных ролях снимаются французские актеры Поль Герс и Клодин Оже. Съемки будут продолжены в Пакистане.

●

После долгих отсрочек, вызванных нежеланием правительственных органов предоставить в обычном порядке субсидию Антониони на постановку его нового фильма «Красная пустыня», режиссер, изыскав часть средств за границей, а часть средств вложив из собственных сбережений, приступил наконец к съемкам это-



го фильма. Съемки ведутся в новом промышленном пригороде древнего города Равенна. Это характерный для Италии эпохи «экономического чуда» унылый заводской поселок с серыми одинаковыми домами, высокими фабричными трубами и маленькими скверами с аккуратными клумбами и аллейками.

Это будет первый фильм Антониони в цвете, однако весь он будет выдержан в серых тонах — от домов до костюмов героев, от мебели до свинцового неба.

Насколько можно судить по немногословным высказываниям режиссера в печати, сюжет его нового фильма в общих чертах следующий.

Героиня фильма Джулиана (как обычно у Антониони — актриса Моника Витти) замужем за инженером — служащим ультрасовременного нефтеперерабатывающего предприятия. Супруги и их семилетний сын живут в столь же современном образцовом заводском поселке близ Равенны, и их жизнь со стороны может казаться вполне счастливой. Однако в действительности Джулиана чувствует себя совершенно одинокой, словно она в пустыне, все более отдаляется от мужа и его дел, не любит ребенка (впрочем, сынишка платит матери тем же), с сослуживцами мужа, ограниченными чиновниками и приспособленцами, она не может найти общего языка.

Однажды Джулиана знакомится с Коррадо, не похожим на других мужчин, что ее окружают,— он весел, жизнерадостен, помимо служебной карьеры, у него есть другие интересы. Любовь к Коррадо заполняет пустоту, в которой жила Джулиана, в нем она видит единственное спасение от тоски и бессмысленности своего существования. Но Коррадо оказывается таким же эгоистом и приспособленцем, как и все остальные, и Джулиана вновь остается одна среди пустыни, далекая от мужа и сына...

В роли Коррадо снимается английский актер Ричард Харрис. На роль мужа Джулианы Антониони пригласил одного миланского нотариуса, никогда ранее не снимавшегося в кино.

В одном из интервью, говоря о новом фильме, Антониони сказал, что его герои будут «совершенно нормальными людьми, такими, каких мы ежедневно встречаем на улице. Это не будут персонажи, страдающие душевным расстройством, как их любят называть критики. По сравнению с моими предыдущими фильмами, например «Ночью» или «Затмением», новизна именно и заключается в том, что герои «Красной пустыни» — абсолютно нормальные люди».

●

В 1964 году итальянское телевидение покажет серию передач о С. М. Эйзенштейне. В ходе телепередач будет рассказано о творчестве великого советского кинорежиссера и теоретика кино. Телезрители увидят фильмы «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский» и две серии «Ивана Грозного». Печать отмечает, что передачи об Эйзенштейне — первый случай в Италии, когда телевидение берется за столь серьезную и важную тему в области киноискусства.

●

Директор Венецианского кинофестиваля («Международной выставки киноискусства») Луиджи Кьярини объявил регламент фестиваля на 1964 год. Изменений немного: исключается присуждение одной премии двум фильмам, учреждается специальная премия жюри.

В конкурсе по-прежнему будет участвовать 28 фильмов, но расширяется выбор фильмов для внеконкурсного показа. Внеконкурсный показ должен теперь «иллюстрировать художественные тенденции, технические находки и направление кинопроизводства разных стран». Выбор фильмов для конкурса будет, как и раньше, определяться их качеством, но будет учитываться также общее значение кинопромышленности данной страны.

●

«Коза ностра» — название нового фильма Марио Моничелли, рассказывающего об американской «мафии» — организации уголовных преступников, тесно связанной с миром «большого бизнеса». В картине снимаются Россано Брацци (он же продюсер фильма), Марчелло Мастроянни, Ширли Маклейн.

●

Как отмечает критика, фильм «Скука», поставленный по одноименному роману Моравиа режиссером Дамиано Дамиани, не передает тонких психологических нюансов и напряженности атмосферы романа, повествующего о душевном разладе, переживаемом молодым художником Дино. Кинокритик Маурицио Ливерани пишет в «Паэзе сера»: «Если забыть о романе, то фильм не хорош и не плох — это обычная коммерческая кинопродукция...» В фильме заняты Хорст Бухгольц, Бетт Дэвис и Катрин Спаак.

●

Луиджи Коменчини закончил недавно фильм «Девушка Бубе». Фильм широко разрекламирован, кое-где уже показывался, он получил высокую оценку критики. Картина поставлена по известному одноименному роману писателя Карло Кассолы, главную роль играет Клаудиа Кардинале. Это история верной любви итальянского партизана Бубе, вынужденного после войны много лет скрываться, а затем заключенного в тюрьму по обвинению в политическом убийстве, и простой девушки-работницы Мары.

Ренато и Нанда Чандри, послужившие прообразами главных героев, решительно настаивают на изъятии фильма из проката, поскольку он поставлен без их разрешения. Официальная премьера фильма с участием Кассолы, Коменчини, Кардинале, которая должна была состояться во Флоренции (действие фильма так же, как и подлинная история Ренато и Нанды, происходит в Тоскане), отменена, и дело передано в римский суд.

КАНАДА

Канадские кинематографисты, работавшие до сих пор только в области короткометражного фильма, приступили к созданию своего первого (правда, в сотрудничестве с французами) полнометражного художественного фильма «Молодежь». Этот фильм, посвященный проблемам молодого поколения различных стран земного шара, будет состоять из четырех новелл: итальянской, японской, африканской и канадской. Режиссер канадской новеллы Мишель Бро.



ПОЛЬША

«Счет совести» — так называется новый фильм, который снимает в Щецине режиссер Юлиан Дзедзина по сценарию, написанному им совместно с писателем Рышардом Лисковацким.

Действие фильма начинается в 1945 году в разрушенном до основания Щецине, куда съехались люди со всей Польши, чтобы на развалинах построить новый город. Герой ленты — демобилизованный солдат Роман, включающийся в социалистическое строительство не для «карьеры», не потому, что «так другие делают», а потому, что его собственная программа жизни совпадает с программой партии.

В главных ролях снимаются молодые актеры Владислав Гленбик, Мария Хомерска, Александр Севрук и другие.

●

Сценарий нового фильма «Агнешка с корабля Колумба», который ставит С. Хенцинский, написан В. Махом и З. Скворонским на основе нескольких литературных документов («Записки переселенцев», «Записки учителей»). «Мой новый фильм,— заявил режиссер Хенцинский, — представляет собой попытку показать людей, непосредственно и активно участвующих в событиях своего времени, это фильм о превращении за два десятка лет разношерстной массы переселенцев в организованную силу».

●

Творческий коллектив «Ритм» планирует выпуск получасовых телевизионных фильмов-экранизаций в серии «Встреча с классикой». Среди картин, над которыми будут работать польские кинематографисты, — «Первая любовь» Тургенева (режиссер Анджей Вайда), «Выстрел» Пушкина (режиссер Ежи Антчак), а также некоторые произведения Льва Толстого, Болеслава Пруса, Тадеуша Риттнера.

●

На лодзинской киностудии малых форм «Се-Ма-Фор» закончен мультипликационный фильм для детей «Три маленьких волшебника», в занимательной форме рассказывающий об образовании различных цветов спектра. Режиссер фильма югославский кинематографист Бранко Ранитович, оператор В. Федак, композитор В. Казанецкий.

●

Режиссер Антони Богдзевич и оператор Р. Кропат начали съемки нового художественного фильма «Как это делается», действие которого происходит на одном из предприятий страны.

РЕЮНЬОН

Остров Реюньон, входящий в заморские владения Франции, стал не так давно центром ожесточенной политической борьбы. В результате махинаций и шантажа депутатом парламента от этого острова был избран бывший премьер-министр деголлевского правительства Мишель Дебре.

Французский кинохроникер Янн Ле Массон произвел репортажные съемки предвыборной борьбы и хода самих выборов, не оставляющие никакого сомнения относительно сути махинаций, к которым прибегли здесь колонизаторы, чтобы провести кандидатуру Дебре после того, как избиратели департамента Эндр-э-Луар забаллотировали его. Созданный на материале этих съемок фильм называется «Горький сахар». Как отмечает газета «Юманите-диманш», он помогает увидеть жалкое положение, в котором находится население острова по вине эксплуататоров. Рассказав о массовом митинге, на котором выступил секретарь Компартии Реюньона, Ле Массон показал и те пути, которыми народ острова пойдет для достижения своей независимости.

В заключение автор статьи пишет:

«Горький сахар» — превосходный фильм, который нужно было бы показывать всюду ради стремления к правде. Увы, есть опасение, что для его показа во Франции придется преодолеть огромные трудности».

США

Действие полнометражного мультипликационного фильма «Меч в камне», выпущенного киностудией Уолта Диснея (режиссер Вольфганг Рейтерман), происходит в XII и XX веках. Волшебник Мерлин вместе с юным Артуром



«Меч в камне» (США)

(будущим легендарным королем) посещает XX век. После ряда приключений, разворачивающихся как в современной нам Англии, так и в Англии XII века, Артур находит спрятанный в гигантском камне меч, надпись на котором предвещает, что он станет королем Англии.

●

Рецензия на фильм «Черный зверинец» (режиссер Роберт Гордон), помещенная в кинобюллетене Британского киноинститута, дает довольно четкое представление об этом очередном голливудском «фильме ужасов». Перепечатываем ее полностью и без комментариев.

«Майкл Гордон, хозяин частного зверинца в Лос-Анжелосе, обладает удивительной властью над своими дикими животными, которые повинуются каждому его указанию. Звери живут в его квартире, и он обращается с ними почти как с людьми, во всяком случае гораздо лучше, чем он обращается с любящей его, но третируемой им женой Эдной. Майкл приказывает одному из своих львов убить Стенгеля, одного из руководителей компании по жилищному строительству, пытающейся завладеть участком земли, принадлежащим Майклу. Подобным же образом Майкл убивает Джо, служителя зверинца, застрелившего одного из животных, после того как он был основательно помят ими. Третьей жертвой Майкла становится Дженни, поверенная Эдны, обеспечившая ей выгодную возможность выступать в цирке с ее дрессированными шимпанзе. Дженни обречена на смерть, поскольку Майкл не хочет расставаться ни с Эдной, ни с ее обезьянами. И, наконец, Майкл



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Вера Хитилова (постановщик получивших мировую известность фильмов «Мешок блох» и «О чем-то другом») приступила вместе с писателем Людвиком Ашкенази к работе над сценарием «Характеристика». Это рассказ о судьбе молодой девушки, которая ищет свое место в жизни.

●

Шесть молодых режиссеров (Хитилова, Шорм, Менцель, Немец, Пассер и Иреш) экранизируют юмористические новеллы писателя Грабала, которые составят одну кинопрограмму.

●

Над антивоенной киносатирой «План Гулливер I, II» работает режиссер Олдржих Липский.

●

Герой фильма «Черный Петр» (режиссер Милош Форман)— ученик в продовольственном магазине самообслуживания. На первый взгляд его переживания не отличаются ничем особенным. Зрители станут свидетелями его трудовых и домашних буден. За внешней непримечательностью его жизни Форман хочет показать нравственную чистоту, честность и жизнерадостность, свойственные чехословацкой молодежи.

ЮГОСЛАВИЯ

Конфликт, возникший между руководителем предприятия и рабочим коллективом, положен в основу сценария Ф. Хаджича «Служебное положение». Фильм по этому сценарию будет сниматься на студии «Авала».

ЯПОНИЯ

Полнометражный документальный фильм «Япония и меч» составлен из материалов старой кинохроники. В него вошли, в частности, кадры, показывающие события русско-японской войны 1904—1905 годов: нападение японцев на Порт-Артур, сдача гарнизона Порт-Артура во главе с генералом Стесселем, сражение при Цусиме.

«ТРИБУНА МОЛОДЫХ»

Так называется рубрика в югославском журнале «Филмски свет», где помещаются отчеты о регулярно происходящих в редакции встречах молодых зрителей с творческими работниками югославского кино и сотрудниками журнала. На очередной встрече речь зашла, в частности, о том, как отображена жизнь югославской молодежи в фильмах на современную тему. Вот что сказали участники встречи:

...Раденко Остойич (режиссер). Возможно, фильмы на современную тему не пользуются успехом потому, что мы не отражаем проблемы, волнующие молодежь. Фильмов на современную тему снимается у нас очень мало, да и трактовка их неубедительна. Молодежь не видит в фильмах образы, которые она могла бы соотнести со знакомыми ей людьми.

Симо Гргур (студент). Все наши фильмы на современную тему созданы под большим влиянием «новой волны». Однако в наших условиях обстановка и обстоятельства действия в некоторых из этих фильмов непонятны. В «Замке на песке», например, показаны события, которые не имеют места в нашей среде. Речь идет о юноше, у которого есть машина и который ощутил желание бежать от цивилизации.

...Мия Алексич (актер). Каждый наш фильм должен что-то сказать зрителям, то есть нести свою идею. В противном случае он неуместен в условиях социалистического общества. После иных наших фильмов, которые, может быть, и прекрасно сняты, мы спрашиваем себя, почему по выходе из кинотеатра у нас тоскливое настроение, в то время как его не было до входа в зал. Почему мы фальсифицируем настроение молодежи, которая чувствует себя весело и радостно. Мы переборщили с подчеркиванием наших упущений, ошибок, личных недостатков. Необходимо выделять хорошие качества наших людей. У нас больше таких, кто влюбляется и женится, чем тех, кто разводится.

Раденко Остойич. В наших фильмах молодежь предстает циничной, отрицающей любовь, а это не так.

Сава Попович (главный редактор журнала). Мы боремся в фильмах против тех явлений, которые чужды нашему обществу.

...Мия Алексич. Авторы сценария фильма «Лишняя» работали в содружестве с Центральным Комитетом Союза югославской молодежи. Подобную практику следовало бы продолжить, чтобы создавались сценарии, правдиво отражающие жизнь нашей молодежи.

Беба Лончар (актриса). У нас сценаристы высматривают в жизни главным образом то, что необычно, надеясь тем самым обеспечить зрительский успех.

...Раденко Остойич. Следовало бы добиться сотрудничества студий с Центральным Комитетом Союза югославской молодежи. Следовало бы провести среди молодежи анкету, чтобы узнать, что хочет молодежь увидеть на экране, какие проблемы и в какой именно трактовке она хотела бы видеть отраженными в наших фильмах.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Непридуманная история» (по мотивам рассказа И. Зверева «Что человеку надо»), 9 ч.

Сценарий И. Зверева, Ю. Дунского, В. Фрида; постановка В. Герасимова; оператор Г. Пышкова; художник Ю. Кладиенко; режиссер В. Агеев; композитор А. Муравлев; звукооператор В. Ладыгина. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник Н. Звонарев.

В ролях: Варя — Ж. Прохоренко, Анатолий — Г. Епифанцев, Костя — Л. Куравлев, Степан — В. Доронин, Шура — В. Березуцкая.

В эпизодах: А. Липов, И. Любезнов, Е. Мазурова, Р. Муратов, Н. Парфенов, А. Ручьева, М. Семенихин, И. Суровцев, М. Трояновский, В. Уральский, Е. Федорова, С. Харитонова, Гриша Хлеборубин, С. Чекан, Е. Шутов, В. Шепетильников, Б. Юрченко.

●

«Пропало лето», 8 ч.

Сценарий А. Зака, И. Кузнецова; постановка Р. Быкова, Н. Орлова; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; режиссер Л. Брожовский; художник А. Кузнецов; композитор Б. Чайковский; звукооператоры: М. Бляхина, Б. Зуев. Комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг; художник М. Семенов.

В ролях: Володя Евстафьев, Сережа Гудко, З. Федорова, А. Дмитриева, Л. Чернышева, Володя Швец, Юра Смирнов, Алеша Попов, Ваня Цапич, А. Лебедев, Я. Ленц, М. Пуговкин.

В эпизодах: Е. Алексеева, М. Пятецкая, А. Кошелев, Н. Кузнецов, П. Павленко, В. Пицек Я. Поляков.

КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

Альманах «Юность», 10 ч.

«Подсолнух»

Автор сценария В. Закруткин; режиссер-постановщик П. Арсенов; оператор П. Катаев; художник М. Горелик; композитор И. Катаев; звукооператор Д. Боголепов; режиссер Е. Лунина. Комбинированные съемки: оператор Л. Акимов; художник Ю. Миловский.

В ролях: Уля — В. Малявина, отец — П. Шпрингфельд, Бадма — И. Кузнецов, Донька — В. Минин, Фока — Н. Смирнов, подпасок — В. Мизин.

«Тетка с фиалками» (по мотивам рассказа Жанны Гаузнер)

Автор сценария А. Гребнев; режиссер-постановщик П. Любимов операторы: М. Якович, М. Осепьян; композитор П. Чекалов; звукооператор А. Дикан. Оператор комбинированных съемок Л. Акимов; художник П. Пашкевич.

В ролях: Н. Сазонова, С. Светличная, В. Ивашов, В. Малышев, П. Полев, Э. Кроль, М. Хатунцева.

●

«Сгорел на работе», 1 ч.

Авторы сценария: А. Рубин, В. Сухобоков; режиссер - постановщик В. Сухобоков; режиссер А. Голышев; оператор Л. Рогозин; художник П. Галаджев; звукооператор А. Западенский.

В ролях: Г. Шпигель, М. Глузский, П. Павленко, В. Захарченко, В. Рождественский, Д. Столярская, М. Виноградова, Ю. Чекулаев, Г. Милляр и другие.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Родная кровь», 9 ч.

Сценарий Ф. Кнорре; постановка М. Ершова; главный оператор О. Куховаренко; оператор В. Фомин; режиссер И. Гостев; главный художник Б. Быков; композитор В. Баснер; звукооператор Г. Салье.

В ролях: Вия Артмане, Евгений Матвеев, А. Папанов, В. Ратомский, Таня Доронина, Андрей Данилов, Юра Фисенко, Вера Поветкина, Коля Морозов, Игорь Селюженок.

В эпизодах: Ю. Соловьев, Т. Тимофеева, Р. Свердлова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Пчелы и люди» (по мотивам рассказов М. Зощенко), 2 ч.

Сценарий В. Иванова; постановка А. Светлова; оператор С. Ревенко; художник И. Юцевич; композитор Е. Зубцов; звукооператор А. Федоренко; режиссер Н. Мокроусов.

В ролях: начальник станции Суходухов — Н. Гринько, Панфилыч — Б. Сабуров.

В эпизодах: В. Грудинин, С. Дворецкий, В. Зиновьев, З. Золотарев, И. Матвеев, А. Николаева, В. Яппавлис.

●

«Суд идет», 3 ч.

Сценарий и постановка С. Третьякова; оператор И. Беляков; художник А. Кудря; композитор Е. Дергунов; звукооператор Р. Бисноватая.

В ролях: Дырокол — С. Филиппов, Колено — М. Пуговкин, Трофим — С. Крамаров, Люся Прокопенко — Т. Сапожникова.

В эпизодах: Красилич, Матвеев, Пишванов, Ролемский.

●

«Бухта Елены», 8 ч.

Сценарий Ю. Гутина при участии Ю. Шевкуненко; постановка Л. Эстрина и М. Ковалева; операторы: Н. Слуцкий, Н. Топчий; художник В. Мигулько; ком-

позитор И. Шамо; текст песни Л. Смирнова; звукооператор К. Коган, режиссеры: Л. Колесник, В. Луговской. Художник комбинированных съемок Г. Лукашев.

В ролях: Шувалов — Ю. Леонидов, Лазаренко — Ю. Гребенщиков, Андрей — В. Гусев, Лена — Н. Новосядлова, Синица — Л. Перфилов, Солодков — В. Бессараб, Сергунин — О. Жаков, Максимов — Н. Гаврилов, Вера Павловна — А. Максимова, Аня — И. Соколова, Лопаткин — В. Сальников, Сомов — Л. Жуков.

В эпизодах: Сережа Богачев, Г. Муратов, Ю. Максимов, В. Янпавлис, А. Жилинский, Г. Тесля, В. Титаренко, А. Кузьменко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Генерал и маргаритки», 11 ч.

Сценарий А. Филимонова, Н. Шпанова при участии М. Чиаурели; постановка М. Чиаурели; оператор Г. Челидзе; художник Р. Мирзашвили; композитор А. Мачавариани; звукооператор О. Гегечкори; режиссеры: И. Тархнишвили, А. Лордкипанидзе. Комбинированные съемки: режиссер З. Гудавадзе; операторы: Г. Усейнашхили, И. Амасийский; художник Р. Вашадзе.

В ролях: Владек Леховский — Бруно Оя, Марта Функ — В. Анджапаридзе, Зося — С. Чиаурели, садовник — А. Абрикосов, маршал — Н. Боголюбов, Добров — В. Дружников, генерал Хойхлер — Г. Зоммер, начальник штаба Цвейгель — С. Карнович-Валуа, сенатор Дарк — А. Димитер, генерал Дональд — А. Виденнек, Шнорке — О. Эскола, Вольфганг Функ — А. Смирнов, штурман Тибор Калаи — О. Коберидзе, бармен — В. Ван.

В эпизодах: Г. Авенс, А. Бауман, Я. Витковская, Я. Грантиньш, В. Гринвиш, Ю. Знаменский, Д. Кипиани, И. Кокрашвили, В. Крумчак, Б. Никифоров, М. Пясецкий, К. Себрис, А. Смиранин, В. Скулме, Л. Ткачев.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Ждите нас на рассвете», 9 ч.

Авторы сценария: Э. Лотяну, И. Прут; постановка Э. Лотяну; главный оператор Л. Проскуров; художники: С. Булгаков, А. Роман; композиторы: Г. Няга, В. Сырохватов; звукооператор А. Камерзан; режиссер В. Брейеру.

В ролях: Кулай Дору — И. Гуцу, Алеша Демин — В. Панарин, Мирча Ласку — И. Шкуря, Фане Фелинару — Д. Карачобану, Лайош Варади — В. Волчик, Штефан Мугуре — Ю. Кодэу.

В эпизодах: С. Крылов, Д. Никифор, П. Баракчи, Е. Григорьев, Д. Черкавский, Е. Малкоч, Н. Казаку, Г. Хассо, С. Голованов, В. Бузату, А. Нагиц, Н. Дони, Г. Хынку, И. Бурдин, И. Музика.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Самолеты не приземлились», 10 ч.

Авторы сценария: Л. Аркадьев, Г. Осипов, А. Филимонов; постановка З. Сабитова; главный оператор Н. Рядов; художник В. Синиченко; режиссеры: Ю. Степчук, Ф. Кулиш; оператор Л. Травицкий; композитор М. Бурханов; звукооператор Г. Сенчило. Комбинированные съемки: оператор В. Морозов; художники: В. Мякотных, Х. Рашитов.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа С. Литвинов.

В ролях: Фархад — Л. Сенченко, Юсуф — Н. Латыпов, Мирза — С. Мордухаев, Фарида — Э. Бруновская, Амира — Т. Белоусова, Риад — В. Бероев, Исмаили — Р. Хамраев, Икрами — П. Аржанов, Арсаи — В. Якут, президент — К. Мукасьян, Махмуд-хан — Г. Васкян, Яхья — М. Дадашев, Гибсон — Н. Гарин, Гарди — Г. Шевцов, Мэрроу — С. Годзи.

Роли дублируют: Н. Зорская, Н. Рыбников, А. Кузнецов, Р. Куркина, А. Карапетян, Я. Беленький, В. Якут, В. Кенигсон, А. Толбузин, Ю. Саранцев, М. Глузский, А. Алексеев, С. Цейц, Ю. Боголюбов, А. Чекулаев.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Укротители велосипедов», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Ю. Озеров, Н. Эрдман, Ю. Кун; режиссер-постановщик Ю. Кун; главный оператор Э. Штырцкобер; художник-постановщик Х. Клаар; композитор М. Табачников; текст песен В. Лифшица, М. Львовского; звукооператор Х. Ляянеметс; режиссер И. Краулитис; оператор Х. Роозипуу; художник-постановщик мультипликации В. Рябчиков. Комбинированные съемки: Х. Мартинсон, Х. Рехе.

В ролях: Рита — Л. Гурченко, Лео — О. Борисов, Роберт — Э. Павулс, Карл — Р. Арен, старый гонщик — С. Мартинсон, его жена — Р. Зеленая, директор велозавода — А. Смирнов, вахтер — Х. Лаур, свинарка — Э. Лоссман, комендант зоопарка — Э. Коппель, директор школы — О. Крумина, судья велогонки — О. Сапожнин.

В роли автора — Г. Шпигель, режиссера — А. Бениаминов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Тараканище» (по одноименной сказке К. И. Чуковского), 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер В. Полковников; художник-постановщик Г. Брашишките; композитор А. Варламов; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Н. Климов; художники-мультипликаторы: А. Петров, В. Долгих, М. Ботов, А. Коровина, Б. Чани, А. Солин.

Роли озвучивали: Корней Чуковский — Ю. Филимонов, Гиппопотам — А. Грибов, Тараканище — С. Цейц, Кенгуру — Н. Никитина.

●

«Африканская сказка» (по мотивам легенды Джомо Кениата), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Болгарин, И. Николаев; режиссеры-постановщики: Л. Аристов, И. Николаев; художник-постановщик Н. Лернер; композитор И. Арсеев; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Е. Петрова; художники-мультипликаторы: О. Столбова, Г. Баринова, А. Носырев, В. Морозов, В. Карп, В. Крумин, К. Чикин, В. Кушнерев; художник-декоратор Д. Анпилов.

Текст от автора читают: А. Консовский, С. Цейц.

●

«Хочу быть отважным» (по мотивам пьесы Я. Вильковского, Г. Янушевской), 2 ч., цветной.

Сценарий Н. Гернет; режиссеры и художники: В. Курчевский, Н. Серебряков; оператор Т. Бунимович; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Бабичук, М. Зубова, П. Петров, В. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: В. Абакумов, Б. Караваев, Г. Лютинский, П. Гусев, В. Ладыгин, М. Чеснокова под руководством Р. Гурова.

●

«Беги, ручеек», 2 ч., цветной.

Автор сценария Р. Нагорная; режиссер П. Носов; художники-постановщики: П. Репкин, К. Карпов; композитор А. Флярковский; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; художники - мультипликаторы: В. Арбеков, Л. Резцова, И. Давыдов, И. Подгорский, В. Зарубин, В. Пекарь, В. Ка-

11155 21

раваев, Э. Маслова, И Куроян, А. Коровина, Б Акулиничев, Е. Вершинина, Л Каюков.

«Фитиль» № 17 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Т л я» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю.Егоров; композитор Г. Савельев.

«Гром и молния» («Союзмультфильм»).

Авторы: В. Капнинский, В. Караваев, Г. Караваева; режиссеры и художники: Г. Новожилов, А. Бабановский; оператор М. Друян; композитор М. Меерович.

Главный редактор С. Михалков. Режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Призрак «Принцессы Индии», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, группа «Генрих Грейф», ГДР.

Авторы сценария: Хорст Безелер, Иоахим Хаслер; режиссер Иоахим Хаслер; операторы: Иоахим Хаслер, Хельмут Гревольд; художник Вилли Шиллер: композитор Ганс-Дитер Хозалла.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Бесси — Дорис Вейков (дублирует В. Хмара), Билл Смит — Эберхард Эше (В. Рождественский), инспектор Бенсон — Иоганнес Арпе (Л. Шихматов), миссис Линдсей Ингеборг Оттманн (Н. Никитина), адвокат—Гюнтер Симон (А. Консовский), Гарри Гроув — Вернер Лирк (К. Тыртов), Вейдель — Хельмут Шрайбер (Э. Кнаусмюллер), Волслей — Зигфрид Вайс (А. Пелевин), Хайд — Хельмут Брухаузен (Б. Иванов), Эдвардс —Ханьо Хассе (Я. Янакиев), Стоун—Хайнц-Дитер Кнауп (Г. Юдин), Банберри — Хайнц Шольц (Я. Беленький), Харди—Ганнес Фишер (Л. Потемкин), прокурор — Герд Михаэл Ханнеберг (М. Глузский).

●

«Черные крылья» (по повести Юлиуша Каден-Бондровского), 10 ч.

Производство творческого коллектиав «Камера», Польша.

Авторы сценария: Александр Стибор-Рыльский, Ева и Чеслав Петельские; режиссеры Ева и Чеслав Петельские; оператор Курт Вебер; художник Адам Новаковский; композитор Ежи Максимюк.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Феликс Кострынь — Казимеж Опалинский (дублирует А. Кубацкий), Станислава, его жена — Мария Гемерска (Н. Никитина), Кэр — Чеслав Воллейко (А. Кузнецов), Зуза, дочь Кострыня — Беата Тышкевич (Н. Фатеева), Антони Меневский — Здислав Карчевский (Г. Михайлов), Тадеуш, его сын — Станислав Нивинский (В. Прокофьев), Ян Дусь—Война Семен (К. Тыртов), Матызель—Збигнев Кочанович (Н. Граббе), Кноте—Хелена Домбровска (А. Иванова), Фалькевич — Тадеуш Фиевский (В. Баландин).

●

«Особняк на Зеленой», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.

Авторы сценария: Джо Алекс, Ян Батори; режиссер Ян Батори; оператор Антони Вуйтович; художник Роман Волынец; композитор Адам Валяцинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Хенрик Ковальский — Станислав Микульский (дублирует А. Кузнецов), Кристина — Барбара Рыльска (Н. Зорская), Шиманский—Венчислав Глинский (А. Карапетян), Марыся—Магдалена Соколовска (З. Сорочинская), Юрек—Эмиль Каревич (О. Голубицкий). Бурыч—Адольф Хроницкий (Ф. Яворский).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А04734. Подписано к печати 28/II—1964 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 9 (условных листов 14,67). Учетно-издательских листов 17.5

Тираж 27 750 экз. Заказ 3004

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.

8

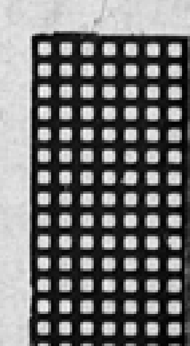


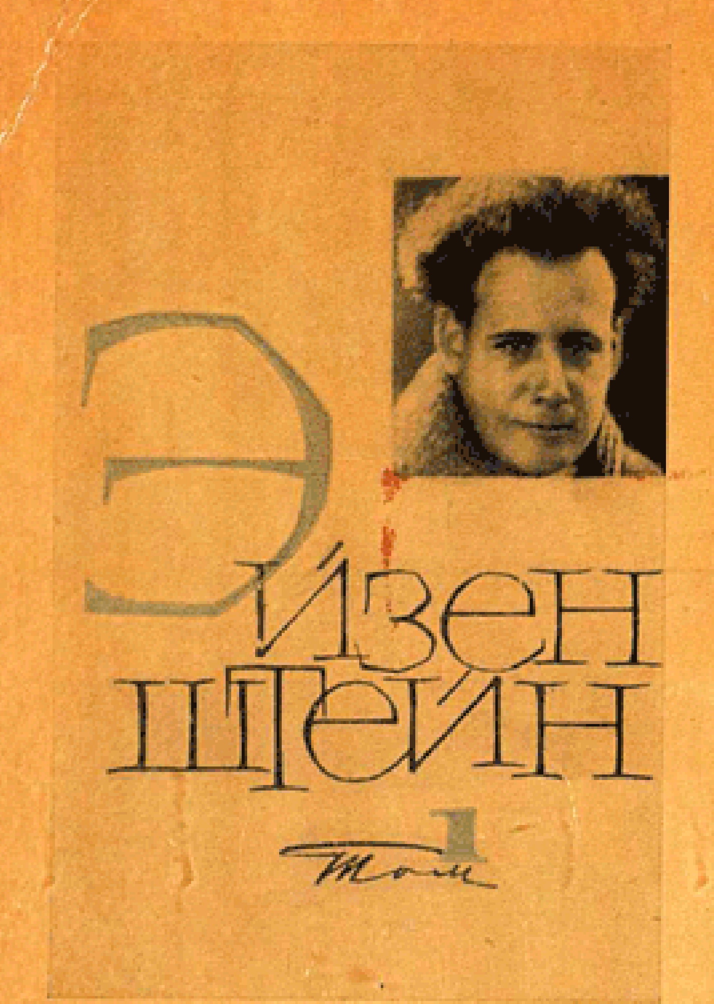


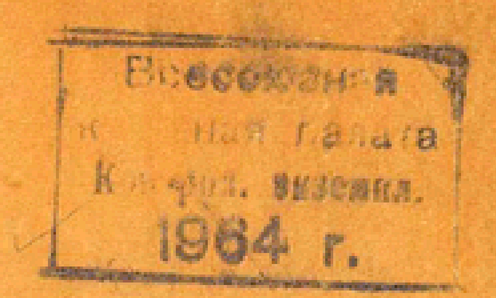
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ, ВЫПУЩЕННЫХ КИНОСТУДИЕЙ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ» в 1963 г.

Вверху: «АФРИКАНСКАЯ СКАЗКА» — по мотивам легенды Джомо Кениаты. Авторы сценария И. Болгарин, И. Николаев; режиссеры Л. Аристов, И. Николаев; художник Н. Лернер; композитор И. Арсеев.

Внизу: «ТАРАКАНИЩЕ» — экранизация одноименной сказки К. Чуковского. Сценарий В. Сутеева; режиссер В. Полковников; художник Г. Брашишките; композитор А. Варламов.







ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

Имя С. М. Эйзенштейна, классика мирового киноискусства, прочно вошло в историю прогрессивной культуры.

Огромное литературное и теоретическое наследие, оставленное Эйзенштейном, — поистине неисчерпаемый источник, который будет питать не одно поколение кинематографистов. Это наследие включает в себя и теоретические труды, и автобиографические записки, и критические выступления, и сценарии, тут тысячи документов и писем, множество неповторимо своеобразных рисунков.

Сейчас это богатейшее наследие становится достоянием читателей. Издательство «Искусство» готовит к выпуску издание «Избранных произведений» С. Эйзенштейна в шести томах. Первый том уже вышел в свет.

Книга открывается не публиковавшейся ранее автобиографией. Затем следуют статьи «Через революцию к искусству, через искусство к революции», «Сергей Эйзенштейн», «Как я стал режиссером».

В разделе «О своих фильмах и замыслах» читатель найдет статьи о фильмах «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Старое и новое», «Александр Невский», «Иван Грозный», а также интереснейшие материалы о незавершенных и неосуществленных замыслах «Да здравствует Мексика!», «Москва», «Ферганский канал» и другие.

«Автобиографические записки» С. Эйзенштейна, также публикуемые в первом томе, — это попытка подробного и откровенного анализа собственного творчества, его истоков и развития. Многие страницы посвящены возникновению гипотезы об «интеллектуальном кино», теории цветного фильма, природе крупного плана.

В приложении публикуются стенограммы выступлений С. Эйзенштейна в Сорбонне и Голливуде. Вступительная статья к первому тому написана Р. Юреневым. Об «Автобиографических записках» пишет С. Юткевич.

Том богато иллюстрирован, снабжен обширным научно-справочным аппаратом.

Составители — П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. Главный редактор С. И. Юткевич.

Первый том «Избранных произведений» С. М. Эйзенштейна поступил в магазины подписных изданий

Индекс
70 399